

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ডঃ দেবজ্যোতি দত্ত মজুমদার

সাহিত্যলোক

২২/৭ বিত্তন প্লট। কলকাতা ৭০০ ০০৬

Rabindra-Sangeeter Kramabikash O Ribartan
by Dr. Debajyoti Dutta Majumdar

প্রথম প্রকাশ : পৌষ ১৩৯৪ । ডিসেম্বর ১৯৮৭

প্রকাশক : শ্রীনেপালচন্দ্র ঘোষ
সাহিত্যলোক । ৩২/৭ বিডন স্ট্রীট । কলকাতা ৬

প্রচ্ছদ : শ্রীরামানন্দ বন্দ্যোপাধ্যায়

মুদ্রক : শ্রীনেপালচন্দ্র ঘোষ
বঙ্গবাণী প্রিন্টার্স । ৫৭-এ কারওয়াল ট্যাক্স লেন । কলকাতা ৬

সংগীতপ্রেমী ও রবীন্দ্রসংগীত-সঙ্কীর্ণ
জনসাধারণের উদ্দেশে—

ভূমিকা

রবীন্দ্রসংগীত জীবন এবং বোবনের সংগীত। যখন বোবন ছিল, জীবনে স্বাদ ছিল, সাধ ছিল তখন রবীন্দ্রসংগীত শুনতে পাইনি। আজ জীবনের শেষ প্রান্তে এসে আকাশবাণীর দৌলতে দিনমান যা শুনছি, তখন শুনলে তা ঈশবাণী না হলেও দিব্যবাণীর মতো শোনাতে। কিন্তু রবীন্দ্রসংগীত তখনো আমাদের সংগীত-সমাজে ঠিক জাতে ওঠেনি। সংগীত-কুশলীরা ক্লাসিকেল সংগীতের চর্চা করতেন। ওস্তাদের আসরে নিখুবাবদূর টপ্পা ছাড়া আর কোন বাংলা গান বড় একটা কল্কে পেত না। বাংলা গানের আসরে বিশ্বেন্দ্রলাল বা রজনীকান্তের গান যদিবা শোনা যেত রবীন্দ্রসংগীত কদাপি নয়। ব্রাহ্মসমাজের উপাসনা এবং সামাজিক অনুষ্ঠানাদির বাইরে রবীন্দ্রসংগীতের প্রচলন ছিল না বললেই চলে। রবীন্দ্রসংগীতের অনুশীলন হত একমাত্র শান্তিনিকেতন বিদ্যালয়ে। আমাদের ছাত্রজীবনে রবীন্দ্রনাথ বিশ্বভারতীর জন্যে অর্থসংগ্রহের উদ্দেশ্যে শান্তিনিকেতনের দল নিয়ে কখনো কলকাতায় গানের আসর বসাতেন। আমরা টিকিট কেটে সে গান শুনছি। তাও কালেভদ্রে ঘটত, ঈশ ঘটনা বলে মনে হত।

মজার কথা এই যে আমরা যেমন একসময়ে রবীন্দ্রসংগীত শুনবার সুযোগ পাইনি রবীন্দ্রনাথও তেমনি শান্তিনিকেতনের বাইরে নিজের গান খুব একটা শোনেনি। বাঙলা দেশ রবীন্দ্রনাথকে কবি হিসাবেই দেখেছে, সংগীত-রচয়িতা এবং সুরকার হিসাবেও যে তাঁর মস্ত বড় একটা পরিচয় আছে সেটা তার জানা ছিল না। গীতাজলি গীতিমাল্য গীতালিকে সে কাব্য হিসাবে শিরোধার্য করে নিয়েছে কিন্তু সংগীত হিসাবে কণ্ঠে ধারণ করেনি। ভাবলে দুঃখ হয়, আমরা আজ যে অগণিত কণ্ঠে অবিরাম রবীন্দ্রসংগীত শুনছি রবীন্দ্রনাথ জীবদ্দশায় তা শুনেন যাননি। আজ এত যার সমাদর তার অনাদরই দেখে গিয়েছেন। মনে বড় দুঃখ ছিল—এমন গানের ডালি সাজিয়ে দিলাম, বাঙালি তার মর্ম বুঝলে না! বাঙালিকে অতটা অরসিক ভাবতে পারেননি। সেজন্যে গভীর প্রত্যয়ের সঙ্গে বলেছেন আমার এ গানের মধ্যে আমি বাঙালির প্রাণের কথা বলে দিচ্ছি, এ গান সে না গেলে পারবে না।

রবীন্দ্রনাথের ভবিষ্যৎবাণী বর্ণে বর্ণে সত্য প্রমাণিত হয়েছে। অবশ্য এর মধ্যেও একটি মস্ত বড় কৌতুক আছে এবং সে কৌতুকটি বড় মর্মাস্তিক। রবীন্দ্রনাথের জীবন অবসান হল আর রবীন্দ্রসংগীতের জন্মযাত্রা শুরুর হল। মৃত্যুর মাত্র চার মাস পরে কলকাতায় রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষার একটি প্রতিষ্ঠান

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

স্থাপিত হল। অন্যতকাল মধ্যে একের পর আরো কয়েকটি। এখন কলকাতার বিভিন্ন অঞ্চলে বহুসংখ্যক রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষার প্রতিষ্ঠান ; শিক্ষার্থী-সংখ্যা অগণিত। এ ছাড়া আকাশবাণী পরিচালিত সাপ্তাহিক রবীন্দ্রসংগীত-শিক্ষার আসর। জনপ্রিয়তা দিনে দিনে বাড়ছে—কলকাতা ছাড়িয়ে শহরে গজে, পশ্চিম-বঙ্গের বাইরে অন্যান্য রাজ্যে, বাংলাদেশে, এমনকি সাগরপারে যেখানেই একটি বাঙালিসমাজ গড়ে উঠেছে সেখানেই রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষাপীদের সাদর আহ্বান। রবীন্দ্রনাথ এর কিছুই দেখে যাননি। রবীন্দ্রসংগীত রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পরে আবিষ্কৃত। কিছুদিন পূর্বে একটি প্রবন্ধে আমি বলেছিলাম রবীন্দ্রসংগীত রবীন্দ্রনাথের ‘পস্‌থুমাস চাইল্ড’। এজন্যেই বলছিলাম, রবীন্দ্রসংগীতের ইতিহাসটি বড় করুণ। রবীন্দ্রনাথের গানের কলি মশে পড়ে শায়—‘মোর মরণে তোমার হবে জয়’। কথাটি যথার্থই সত্য প্রমাণিত হয়েছে। রবীন্দ্রসংগীতের প্রসার এবং সমাদর দিনে দিনে বাড়ছে।

অবশ্য স্বীকার করতে হবে যে সংগীতের উৎকর্ষ বিচারে জনপ্রিয়তাই একমাত্র লক্ষণ নয়। সংগীতের একটা শাস্ত্র আছে ; সংগীতবিজ্ঞানই বলা যেতে পারে। রাগরাগিণী সন্মত রীতিপন্থিত অনুযায়ী যদি উৎকর্ষ প্রমাণিত হয় তাহলেই তা গ্রাহ্য। শাস্ত্রীয় মতে রবীন্দ্রসংগীতের বিচার-বিশ্লেষণ এককাল হয়নি, তার কারণ সংগীতশাস্ত্রীরা রবীন্দ্রসংগীত সম্পর্কে তেমন কোতাহল বা আগ্রহ প্রকাশ করেননি। সুত্বের বিষয় ইদানীং এ দিক থেকে কিছু লক্ষণীয় পরিবর্তন দেখা যাচ্ছে। কিছু সংখ্যক সংগীতকুশলী রবীন্দ্রসংগীত সম্পর্কে গবেষণামূলক আলোচনার প্রবৃত্তি হয়েছেন। সূক্ষ্মলক্ষণ বলতে হবে।

তবে মনে রাখতে হবে যে গবেষণাকার্যেরও গুরুভেদ আছে। সংগীত সম্বন্ধে আলোচনা নিতান্ত ভাবোচ্ছ্বাস না হয়ে সংগীতবিজ্ঞানের দৃষ্টিভঙ্গিতে হওয়া বাঞ্ছনীয়। সে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গি এবং সাংগীতিক ঐতিহ্যগত আলোচনা খাঁটি সংগীতশাস্ত্রীর পক্ষেই সূক্ষ্মভব। বর্তমান গ্রন্থের রচয়িতা শ্রীদেবজ্যোতি দত্ত মজুমদার পশ্চিমবঙ্গের সংগীতসমাজে সুপরিচিত ; উচ্চাঙ্গ সংগীতে পারদর্শী। সংগীতের প্রতি স্বাভাবিক অনুরাগবশত বাল্যাবধি বিভিন্ন সংগীতচার্যদের কাছে তিনি মার্গ সংগীতে তালিম নিয়েছেন। প্রথম পাঠ গৌরীপুররাজ ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী মশায়ের কাছে। পরে একে একে নগেন্দ্রনাথ দত্ত, আগ্রা ঘরানার ওস্তাদ বসির খাঁ সাহেব, স্বনামখ্যাত ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়, সুরেশচন্দ্র চক্রবর্তী প্রমুখ প্রথিতযশাদের নিকট তিনি শিক্ষালাভ করেছেন। উচ্চাঙ্গ সংগীতে দেবজ্যোতিষাবদর প্রবেশ সূদৃশ্য ; প্রয়াগ সংগীত সমিতি কর্তৃক ‘সংগীত প্রভাকর’ উপাধিতে ভূষিত।

দেবজ্যোতিবাবুর সংগীতসাধনা অতিশয় ব্যাপক। হিন্দুস্থানী সংগীতে পারদর্শীদের ন্যায় তিনি রবীন্দ্রসংগীতের প্রতি উদাসীন থাকেননি। বরং ভারতীয় সংগীতের বিভিন্ন ধারার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় আছে বলেই রবীন্দ্র-সংগীত সম্পর্কেও তিনি আগ্রহবোধ করেছেন। উল্লেখ করা যেতে পারে যে রবীন্দ্রসংগীত শিক্ষাদাতাদের মধ্যে যিনি আজ শীর্ষস্থানীয় সেই শৈলজারঞ্জন মজুমদার দেবজ্যোতিবাবুর জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা। তাহলেও বলব, দেবজ্যোতিবাবুর রবীন্দ্রসংগীতের প্রতি আগ্রহ নিতান্ত পারিবারিক বোগসুগ্রহাতিত ব্যাপার নয়। এটিকে তাঁর ভারতীয় সংগীত পরিক্রমার অঙ্গ হিসাবে গণ্য করাই বিধেয়। কারণ একসময়ে তিনি নিজের আগ্রহেই রবীন্দ্রসংগীতে অন্যতম কীর্তিমান পুরুষ অনাদি দত্তদারের কাছে রবীন্দ্রসংগীতের অনুশীলন করেছিলেন। উল্লেখ করা প্রয়োজন যে অনুজের ন্যায় অগ্রজ শৈলজারঞ্জনের সংগীতশিক্ষার বৃনয়াদ তৈরী হয়েছিল ক্লাসিকেল রীতিতে। উচ্চাঙ্গ সংগীতেই অভ্যস্ত ছিলেন। রবীন্দ্র-সংগীতের প্রতি আসক্তি একান্তভাবেই রুচির তাগিদে, এর অভিনবত্বের আকর্ষণে। দেবজ্যোতিবাবু সম্পর্কেও এ কথাই বলা যেতে পারে।

সংগীত বিষয়ক আলোচনার সংগীতশাস্ত্র বিশেষজ্ঞের জ্ঞান আবশ্যিক। শাস্ত্রীয় সংগীতে পারদর্শিতা দৃষ্টে দেবজ্যোতিবাবুকে খুব সঙ্গতভাবেই একজন বিশেষজ্ঞের আখ্যা দেওয়া যেতে পারে। জ্ঞানে গুণে এরূপ ব্যক্তিকেই সংগীত সম্পর্কে সুদীর্ঘতম মতামত দানের প্রকৃত অধিকারী বলা চলে। খুব সুখের বিষয় যে একজন খ্যাতি বিশেষজ্ঞের দৃষ্টি নিয়ে দেবজ্যোতিবাবু ‘রবীন্দ্র-সংগীতের ক্রমবিকাশ এবং বিবর্তন’ সম্পর্কে প্রমসাদ্য গবেষণাকার্যে আত্মনিয়োগ করেছিলেন। এরূপ একজন লক্ষ্যপ্রতিষ্ঠ সংগীতজ্ঞ যখন গবেষণাকার্যে লিপ্ত হন তখন তাঁর সুদীর্ঘতম আলোচনাকে বিশেষজ্ঞের মতামত হিসাবে গ্রহণ করতে কোন আপত্তি থাকে না। বিশিষ্ট সংগীতশাস্ত্রীদের সপ্রশংস অনুমোদনক্রমে তাঁর ঐ গবেষণামূলক সুদীর্ঘ নিবন্ধের দরুণ দেবজ্যোতিবাবু রবীন্দ্রভারতী বিশ্ব-বিদ্যালয়ের পি-এইচ. ডি ডিগ্রী লাভ করেছেন।

দেবজ্যোতিবাবুর গবেষণা নিবন্ধটি এখন গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হল। রবীন্দ্র-সংগীত প্রেমিকদের কাছে এটি একটি সুসংবাদ। রবীন্দ্রসংগীত বিষয়ে আলোচনা গ্রন্থ খুব বেশি নেই। একজন সংগীত-বিজ্ঞানী রচিত বর্তমান গ্রন্থটি এ বিষয়ে একটি প্রামাণিক গ্রন্থ হিসাবে বিবেচিত হবে বলে আমার ধারণা। দেবজ্যোতি-বাবু সংগীতবিজ্ঞানভিত্তিক আলোচনার দ্বারা প্রমাণ করেছেন যে রবীন্দ্রসংগীত মোটামুটি ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতেরই অনুগামী। রাগরাগিণী প্রয়োগে—মিশ্রণে-বর্জনে—যেখানে রবীন্দ্রনাথের স্বকীয়তার প্রকাশ সে সম্বন্ধে গ্রন্থকার

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

চিন্তাকর্ষক আলোচনা করেছেন। বলেছেন, সুর আরোপে রাগরাগিণীর শাস্ত্রীয় রূপ প্রকাশের চাইতে রবীন্দ্রনাথ ভাব প্রকাশের উপরে অধিকতর প্রাধান্য দিয়েছেন। সুরে রসে স্বকীয়তার প্রকাশ পেয়েছে সব চাইতে বেশি সংগীত রচনার শেষ পর্বে, বলা যেতে পারে বিশ্বভারতী পর্বে (১৯২১—৪১)। এটিই শাস্তিনিকেতনের সব চাইতে প্রাণচঞ্চল যুগ। সে প্রাণচঞ্চল্য গানের মধ্য দিয়ে যেমন প্রকাশ পেয়েছে এমন আর কিছুতে নয়। নৃত্যনাট্যের সৃষ্টি হয়েছে, নৃত্যহৃদ গানের হৃদে প্রবেশ করেছে। দুইয়ের সমন্বয় ঘটেছে। এসব আলোচনায় গ্রন্থকার শূন্য সুরকারের নয়, রসকারের পরিচয় দিয়েছেন।

হিন্দুস্থানী সংগীতের মূখে কথা নেই, সে কথা কয় সুরে লয়ে তানে। রবীন্দ্রসংগীত কথা বলে, সুরও ভাঁজে। রবীন্দ্রনাথ কথাকে বলেছেন মূখরা। বলেছেন, মূখরার মন পেতে অনেক সাধ্য সাধনা করতে হয়। ঐ সাধ্য সাধনাটা হল সুরের সাধনা। কথা হল রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যাংশ, সুরে তার ব্যঞ্জনা। মনে রাখতে হবে যে কম্পোজার বা সুরকারমাত্রই কবি নন, আবার কবিমাত্রই সুরকার নন। রবীন্দ্রনাথ একাধারে কাব্যস্রষ্টা এবং সুরস্রষ্টা। রবীন্দ্রসংগীতের যথার্থ মর্ম তিনিই বুঝবেন যিনি সংগীতের ভাব এবং সুরের সাযুজ্য উপলব্ধি করবেন। কাব্যরসটুকু সুরের যাদুস্পর্শে অধিকতর হৃদয়গ্রাহী হয়ে ওঠে।

রবীন্দ্রসংগীতে কথা ও সুরের সামঞ্জস্য নিয়ে গ্রন্থকার বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। সুরের প্রয়োগকোশলে কাব্যিক রসটি কিভাবে ফুটে উঠেছে দৃষ্টান্ত সহযোগে তা ধরিয়ে দিয়েছেন। রবীন্দ্রসংগীতের এজাতীয় আলোচনা খুব বেশি হয়নি। আমি এটিকে একটি মূল্যবান সংযোজন বলে মনে করি। এজাতীয় আলোচনার যোগ্যতা সকলের কাছে আশা করা যায় না। গ্রন্থকার সে যোগ্যতার দাবি করতে পারেন। দেবজ্যোতিবাবু ইংরেজি সাহিত্যের ছাত্র। দেশী বিদেশী কাব্য-সাহিত্যের সঙ্গে তাঁর পরিচয় আছে। রবীন্দ্রসংগীতের কাব্যরস স্বভাবতই তাঁকে অভিভূত করেছে। কথা ও সুরের মণিকাম্পনযোগে যে রসেব সৃষ্টি হয় সেখানেই রবীন্দ্রসংগীতের অভিনবত্ব সেখানেই তার প্রকৃত মহিমা। এ বিষয়টির প্রতি অর্থাৎ রবীন্দ্রসংগীতের সর্বপ্রধান বৈশিষ্ট্যটির প্রতি গ্রন্থকার পাঠকবর্গের দৃষ্টি বিশেষভাবে আকর্ষণ করেছেন। রবীন্দ্রসংগীতপাসার এবং রবীন্দ্রসংগীতশিক্ষার্থীদের পক্ষে গ্রন্থটিকে বিশেষ মূল্যবান বলে আমি মনে করি। গ্রন্থটির বহুল প্রচার কামনা করি।

নিবেদন

এই পুস্তকটি আমার রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধে গবেষণার উপর ভিত্তি করে গড়ে উঠেছে। অবশ্য পুস্তক রচনা করার সময় গবেষণাপত্রটিকে নানাভাবে পরিমার্জনা করা হয়েছে। ফলে এটি একটি নতুন সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে বলা চলে।

রবীন্দ্রনাথের সমগ্র সংগীতসৃষ্টিকে বিশ্লেষণ করা এক দূরদূর কাজ, কারণ বাংলা গানের এমন কোনো বিভাগ বোধহয় নেই যা তাঁর সৃষ্টি ও প্রতিভার যাদুস্পর্শে সম্বন্ধিত না হয়েছে। এদের ভিতর বিশেষ করে তাঁর রাগাশ্রয়ী গান, লোকসংগীত ও কীর্তনাঙ্গ সুরে গঠিত গানের উপর আলাদাভাবে বিস্তৃত গবেষণা ও পুস্তক রচনার অবকাশও রয়েছে।

আমার এই বইয়ে রবীন্দ্রনাথের গোটা সংগীত সৃষ্টি নিয়ে আলোচনা করতে হয়েছে ও বিষয়টি খুব ব্যাপক (রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ) বলে সব বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা করা সম্ভব হয়নি। কারণ, তা হলে বইটি ভারসাম্য হারিয়ে এক বিশাল কলেবর ধারণ করত। শুধু তাঁর রাগাশ্রয়ী গান সম্বন্ধে একটু বিস্তৃত আলোচনার চেষ্টা করেছি; কারণ, এই ধারার গানে তিনি যে স্বকীয়তা ও মনুসীয়ানা দেখিয়েছেন তার বোধহয় কোনো তুলনা নেই।

আলোচনার সুবিধার জন্য রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টিকে কালানুক্রমিক ভাবে তিন ভাগে বিভক্ত করা হয়েছে। যদিও এটা অস্বীকার করার উপায় নেই যে কবির সংগীতসৃষ্টির বৈশিষ্ট্যকে এই তিন যুগে, ঠিক আলাদা আলাদা ভাবে চিহ্নিত করা যায় না—এক যুগের সৃষ্টির বৈশিষ্ট্য তাঁর পরের যুগেও বোনো কোনো ক্ষেত্রে কিছুকাল প্রবহমান ও এক যুগের মধ্যেই তিনি অনেকসময় তাঁর সৃষ্টির বিভিন্নতা বা বৈচিত্র্যের স্বাক্ষর রেখেছেন। সেজন্যে হয়তো এক যুগের বিশেষ কোনো গানকে অন্য যুগের আলোচনার সময় উল্লেখ করার প্রয়োজনীয়তা দেখা দিয়েছে। গানের তালিকা প্রণয়ন করার সময় যে-সব গানে তাঁর বিভিন্ন যুগের উল্লিখিত বৈশিষ্ট্যগুলি বিশেষভাবে প্রকাশ পেয়েছে, সেইসব গানকেই অস্তভূক্ত করা হয়েছে। সেজন্যে এইসব তালিকায় কবির সব গানকে অস্তভূক্ত করা হয়নি।

কবির সৃষ্টির কিছুকাল পরেই তাঁর গানে রাগ ও তালের উল্লেখ পাওয়া যায় ও সেইসব ক্ষেত্রে তালিকাভুক্ত গানে রাগ ও তালের উল্লেখ করতে কোনো অসুবিধে হয়নি—কিন্তু সমস্যা দেখা দিয়েছে কবির পরবর্তী সংগীতসৃষ্টির

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বেলায় যেখানে গানে রাগ বা তালের কোনো উল্লেখ নেই। কি কারণে কবি পরবর্তী যুগে তাঁর গানে রাগ ও তালের উল্লেখ করতে চাননি, তা তিনি ইন্দিরা দেবীর কাছে সুস্পষ্টভাবে ব্যক্ত করেছিলেন ও সেই কথা এই পুস্তকে যথাস্থানে বলা হয়েছে। এই কারণে তাঁর পরবর্তী যুগের গানের তালিকায় অনেক ক্ষেত্রেই রাগ নির্ণয় বা রাগ নির্দেশ করা সম্ভব হয়নি—তবে চেষ্টা করা হয়েছে যথাসম্ভব ব্যবহৃত তালের উল্লেখ করতে কারণ গানের তাল সম্বন্ধে স্বরবিতান থেকে বা গানটি শুনলে একটা ধারণা করা তবুও সম্ভব।

কবির গানে রাগ নির্ণয় বা রাগ নির্দেশ সম্বন্ধে একটা কথা এখানে বলে রাখা আবশ্যিক যে, তাঁর প্রায় কোনো গানেই কোনো একটি বিশেষ রাগ অবিশ্রম-ভাবে প্রযুক্ত হয়নি—ইমন রাগের গানে প্রায় সময়েই শূন্য মধ্যম এসে লেগেছে, বেহাগ রাগের গানে লেগেছে কোমল নিষাদ—ভীমপল্লী রাগের গানে এসেছে মূলতান ও পট্টদীপের ছায়া। তাঁর গানে কাফি ও পিলু বা কানাড়া এবং মল্লাব গলাগলি করে এসে মিশে আছে। সেজন্যে তাঁর গানে উল্লিখিত রাগসমূহকে বোধহয় মিশ্র রাগ বলে ধরাই অধিকতর সঙ্গত।

তালিকায় উল্লিখিত গানের তাল নির্ণয়ে ‘সুদ্রুগমা রবীন্দ্রসংগীত গবেষণা গ্রন্থমালা’র (২ খণ্ড) সাহায্য নেওয়া হয়েছে। গানগুণীর কালানুক্রমিক সূচী তৈরী করার ব্যাপারে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘গীতিবিতান কালানুক্রমিক সূচী’ (প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ড) গ্রন্থের উপর নির্ভর করতে হয়েছে। কবির জীবনের ঘটনাপঞ্জী গ্রীষ্মকুমার সেনের ‘রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর’ (বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড) গ্রন্থের উপর ভিত্তি করে রচিত হয়েছে। রবীন্দ্র-সংগীতের ভাঙা ও মূল গানের তথ্যাদি শ্রদ্ধেয়া ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণীর ‘রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম’ গ্রন্থ থেকে নেওয়া হয়েছে।

এই পুস্তক প্রণয়নে যে যে পুস্তকের সাহায্য নেওয়া হয়েছে তা এক স্বতন্ত্র তালিকায় উল্লিখিত হয়েছে। তাছাড়া যেখানে যেখানে কোনো পুস্তক থেকে অংশবিশেষ উদ্ধৃত করা হয়েছে সেখানে সেই পুস্তকের ও তার রচয়িতার নাম উল্লেখ করার চেষ্টা করা হয়েছে।

এই গবেষণা ও পুস্তক প্রণয়নে নানাভাবে উপদেশ ও পরামর্শ দিয়ে আমাকে সাহায্য করেছেন পরমশ্রদ্ধেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ। বিশ্বভারতীর অধ্যাপক প্রয়াত প্রবোধচন্দ্র সেন ও প্রয়াত অমিয়কুমার সেন যথাক্রমে রবীন্দ্রসংগীতে ছন্দ ও রবীন্দ্রসংগীতে প্রকৃতির প্রভাব সম্বন্ধে নানা মূল্যবান তথ্য দিয়ে আমাকে সাহায্য করেছেন। এই পুস্তক প্রকাশকালে এঁদের বিরোগব্যথা নতুন করে অনুভব করছি। আমার অগ্রজ শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদারের কাছ থেকে রবীন্দ্রসংগীত-

সৃষ্টির শেষ যুগের অনেক মূল্যবান তথ্য পেয়েছি।

এই পুস্তক প্রকাশনার ব্যাপারে আমি বিশেষ সাহায্য পেয়েছি প্রখ্যাত সাংবাদিক-সাহিত্যিক শ্রীঅমিতাভ চৌধুরী ও দেবী পুস্তকালয়ের স্বত্বাধিকারী শ্রীরমাপ্রসাদ সাহার কাছ থেকে—এ কথা আজ কৃতজ্ঞচিত্তে স্মরণ করি।

সংগীতাচার্য শ্রীযুক্ত ধীরেন্দ্রচন্দ্র মিত্র এই গবেষণার ব্যাপারে আমাকে বিশেষভাবে উৎসাহ দিয়ে এসেছেন। বস্তুত তাঁর উৎসাহ ও অনুপ্রেরণা না পেলে আমার পক্ষে এ-কাজ করা কখনই সম্ভব হ'ত না।

এর পাণ্ডুলিপি প্রণয়নে ও গানের তালিকা প্রস্তুত করার কাজে আমাকে বিশেষভাবে সাহায্য করেছে আমার কন্যাদয় শ্রীমতী অননুমতী ও শ্রীমতী অননুসঙ্গা (ঝুমা ও বলাদ)।

এই বইটির পাণ্ডুলিপি আদ্যোপান্ত পড়ে এর সূচীপত্র তৈরী করে দিয়েছে আমার ভাতৃপুত্রী শ্রীমতী নবনীতা ভট্টাচার্য ও এর প্রুফ দেখার কাজে সাহায্য করেছে আমার ছাত্রী অধ্যাপিকা শ্রীমতী নন্দিতা রায়। এদের সঙ্গে আমার কৃতজ্ঞতা প্রকাশের সম্পর্ক নয়।

এই বইটি ছাপার সূচনায় কিছু প্রুফ দেখে ও আমাকে নানাভাবে পরামর্শ দিয়ে সাহায্য করেছেন বিশ্বভারতী গ্রন্থন বিভাগের শ্রীসুবিমল লাহিড়ী। তাঁকে আমার কৃতজ্ঞতা জানাই।

এই বইয়ের একটি মূল্যবান ভূমিকা লিখে আমাকে বিশেষভাবে অনুগ্রহীত করেছেন বিশ্বভারতীর অধ্যাপক শ্রদ্ধেয় শ্রীহীরেন্দ্রনাথ দত্ত। শিল্পী শ্রীরামানন্দ বন্দ্যোপাধ্যায় বইটির প্রচ্ছদপট একে আমাকে কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ করেছেন।

শ্রীদাশরথি মল্লখোপাধ্যায় এই বইয়ের প্রুফ সংশোধনের কাজে সহযোগিতা করে এবং শ্রীঅশোক উপাধ্যায় উল্লিখিত ও আলোচিত গানের তালিকা ও নির্দেশিকা তৈরী করে আমাকে সাহায্য করেছেন।

এরূপ একটি তথ্য, উদ্ধৃতি ও স্বরলিপিবহুল পুস্তকের ছাপার কাজ অত্যন্ত দুরূহ ও কষ্টসাধ্য। সাহিত্যলোকের কণ্ঠধার শ্রীনেপালচন্দ্র ঘোষ এরূপ দুরূহ কাজ সম্পন্ন করতে বেশ শ্রদ্ধা এঁগিয়ে এসেছেন তাই নয়, বইটির মূদ্রণকাল ঘাতে নিভুল ও গ্রুটিশূন্য হয় তার জন্য আপ্রাণ চেষ্টা করেছেন। এজন্যে তিনি বিশেষ ধন্যবাদার্থ।

এরূপ একটি বিশ্লেষণমূলক ও আকরগ্রন্থে তথ্যের কিছু গ্রুটিবচ্যুতি থাকা অসম্ভব নয়। কারণ, অনেকক্ষেত্রেই আমাকে বাধ্য হয়ে অন্যের প্রদত্ত তথ্যের উপর নির্ভর করতে হয়েছে। তবে সহস্র পাঠকবর্গের কাছ থেকে এই বিষয়ে সাহায্য ও উপদেশ পেলে পরবর্তী সংস্করণে একে যথাসম্ভব গ্রুটিশূন্য করার চেষ্টা করা হবে।

সূচীপত্র

বিষয়

পৃষ্ঠা

ভূমিকা

১/০—১১/০

নিবেদন

১১/০—১৮/০

সৃচনা পর্ব

রবীন্দ্রনাথের সংগীত-রচয়িতা হিসেবে আবির্ভাবকালে

বাংলা গানের অবস্থা

১—৫

সংগীতসৃষ্টিতে কবির পূর্বসূরীদের প্রভাব

৬—১১

রবীন্দ্রনাথের সংগীতমানসগঠনে তাঁর পারিবারিক

আবহাওয়ার প্রভাব

১১—২০

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগ

ভূমিকা

২১—২২

রাগাশ্রয়ী ও হিন্দীভাঙা গান

২২—৩২

প্রাদেশিক, বিলাতী গানভাঙা-রচনা, কীর্তন ও

লোকসংগীতের প্রভাব

৩২—৩৬

গীতিনাট্য ও নাট্যসংগীত

৩৬—৪২

প্রথম যুগের সংগীতসৃষ্টির সারাংশ ও এই যুগের

উল্লেখযোগ্য ঘটনাপঞ্জী

৪২—৪৫

এই যুগে কবির সৃষ্ট উল্লেখযোগ্য গানের তালিকা

৪৫—৬১

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ভূমিকা

৬২

রাগাশ্রয়ী গান

৬২—৬৮

লোকসংগীতের প্রভাব

৬৯—৭১

কীর্তনের প্রভাব

৭১—৭৩

ঋতুসংগীত

৭৩—৭৭

স্বদেশী সংগীত

৭৭—৮১

ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গান

৮১—৮৬

এ যুগে তালের উপর পরীক্ষা-নিরীক্ষা

৮৬—৮৮

নাট্যসংগীত

৮৮—৮৯

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিষয়	পৃষ্ঠা
রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টির ম্বিতীয় যুগের চন্দ্রক ও এই যুগের উল্লেখযোগ্য ঘটনাপঞ্জী	৮৯—৯১
এই যুগে কবির রচিত উল্লেখযোগ্য গানের তালিকা	৯২—১১৬

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় বা শেষ যুগ

ভূমিকা	১১৭—১১৮
ভাঙা ও রাগাশ্রয়ী গান	১১৮—১২৫
স্বদেশী সংগীত	১২৫—১২৮
লোকসংগীত ও কীর্তনের প্রভাব	১২৯—১৩০
ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গান	১৩১—১৩৩
প্রেমসংগীত	১৩৩—১৩৬
ঋতুসংগীত	১৩৭—১৪১
নৃত্যনাট্য	১৪২—১৫৩
রবীন্দ্রনাথের সংগীত সৃষ্টিতে আশ্রমজীবনের প্রভাব	১৫৩—১৫৬
ঘটনানির্ভর গান	১৫৬—১৫৮
রবীন্দ্রসংগীত-রচনায় পাবিপার্শ্বিকের প্রভাব	১৫৮—১৬২
কাব্যসংগীত	১৬২—১৬৪
পাশ্চাত্য সংগীত ও রবীন্দ্রনাথের গান	১৬৫—১৬৮
রবীন্দ্রসংগীতে ছন্দ ও তাল	১৬৮—১৭৬
শাস্ত্রীয় সংগীত ও রবীন্দ্রনাথের গান	১৭৬—১৯৪
রবীন্দ্রসংগীত ও তার দ্বি-যুগ	১৯৪—১৯৬
কবির শেষজীবনের উল্লেখযোগ্য ঘটনাপঞ্জী ও সংগীতের উপর নিবন্ধ ও চিন্তাধারা	১৯৭—১৯৮
এই যুগে রচিত উল্লেখযোগ্য গানের তালিকা	১৯৯—২২৯
উপসংহার	২৩০—২৪২
গ্রন্থপঞ্জী	২৪৩—২৪৪
উল্লিখিত ও ভালোচিত গানের তালিকা	২৪৫—২৫৪
নির্দেশিকা	২৫৫—২৫৭

সূচনা পর্ব

রবীন্দ্রনাথের যখন সংগীত বচসিচ্ছিল তিসেবে আবির্ভাব তখন বাংলা গানের কি অবস্থা ছিল।

কোনো সংগীতজ্ঞ বা সাহিত্যিকের অবদানের যদি সঠিক মূল্যায়ন করতে হয় তখন দেখতে হয় যে সৃষ্টির প্রারম্ভে গান বা সাহিত্যকে তিনি কি অবস্থায় পেয়েছিলেন ও যখন তিনি চলে গেলেন তখন তাকে কি স্তরে এনে দিয়ে গেলেন।

বাংলা গানে রবীন্দ্রনাথের অবদান সম্বন্ধে সঠিক ধারণা করতে হলে প্রয়োজন সসময়কার ও ঠিক তার পূর্বেকার বাংলা দেশের শিক্ষা ও সংস্কৃতির, বিশেষ করে বাংলা গানের মানের পর্যালোচনা করার।

রবীন্দ্রনাথের জন্ম বৎসর ১৮৬১ খ্রীস্টাব্দ। তার পূর্বের পাঁচটা বছরকে বলা যেতে পারে বাঙালী ও বাংলা সমাজের পক্ষে মাহেশ্বরক্ষণ। এই সময়ের মধ্যে কোলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের স্থাপন, দেবেন্দ্রনাথের ব্রাহ্মধর্ম প্রচার, ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগরের বিধবা বিবাহ ও স্ত্রী শিক্ষা বিষয়ক আন্দোলন, নীলকরের হাঙ্গামা, সিপাহী বিদ্রোহ, হরিশ মদখাজীর হিন্দু প্যাট্রিয়েট পত্রিকায় নীলবরের হাঙ্গামা-সম্বন্ধে প্রতিবাদ, সাঁওতাল বিদ্রোহ, ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের অভ্যুদয়, জাতীয় নাট্যশালা স্থাপন ও নাট্য সাহিত্য ও অভিনয়ের মধ্য দিয়ে যুগোচিত প্রতিভার তাত্র প্রকাশের প্রয়াস, কেশবচন্দ্র সেনের ব্রাহ্মসমাজে প্রবেশ ও ব্রাহ্মসমাজে নবশক্তি সঞ্চার—এই ঘটনাগুলো প্রত্যেকটিই বাংলা দেশকে মধ্যযুগীয় মনোভাব থেকে বাইরে আসতে সহায়তা করেছিল। রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাবও এই মাহেশ্বরক্ষণ ও বাংলার নবজন্মের প্রত্যয়ে। রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “বাংলা দেশের আধুনিক যুগের যখন সবে আরম্ভকাল তখন আমি জন্মেছি। পুরাতন যুগের আলো তখন স্থান হয়ে আসছে কিন্তু একেবারে বিলীন হয়নি।”

—রবীন্দ্র রচনাবলী, ১৪ খণ্ড।

রবীন্দ্রনাথের যখন আবির্ভাব তখন বাঙালীর শিক্ষা ও সংস্কৃতি এতটা পালা বদলের যুগ শূন্য হয়েছে ও সে পালা বদলকে ভালো করে বোঝতে হলে সেই সময়কার ও ঠিক তার পূর্ববর্তী সময়ে প্রবহমান বাংলা ও বাঙালীর সাংস্কৃতিক জীবনের একটু পর্যালোচনা করে নিলে ভালো হবে।

ইংরাজ রাজত্বের সূচনায় আমাদের দেশে সংস্কৃতির নানাবিধ সংকট দেখা দিয়েছিল। আমাদের সংস্কৃতির অনেক উপাদান ও উপকরণই তখন বহু ব্যবহারে জীর্ণ। আবার অনেক চিরন্তন উপাদানও তখন পশ্চিম থেকে আমদানী নতুন সংস্কৃতির জৌলসের প্রভাব স্থান। তখন এই সংকট মোচনের প্রচেষ্টা দুইভাবে

ববীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

হয়েছিল। কেউ কেউ এই সংকট মোচনের রাস্তা খুঁজলেন, প্রাচীন সংস্কৃতি ও সংস্কারকে আঁকড়ে ধরেই, আবার কেউ কেউ বিদেশী সংস্কৃতির জোয়ারে গা ভাসিয়ে অতিমাত্রায় নব্যপন্থী- হওয়াটাকেই চরমলক্ষ্য বলে মনে করতে শুরু করলেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের যখন আবির্ভাব তখন আমাদের সংস্কৃতির নিত্য উপাদানগুলির সাময়িক পরিবর্তন পরিবর্জন, ও বিদেশী সংস্কৃতির গ্রহণযোগ্য উপাদানগুলির স্বীকরণ দ্বারা সংস্কৃতির একটা নতুন যুগোপযোগ্য কাঠামো সৃষ্টির প্রচেষ্টা শুরু হয়েছে। ইংরেজ আমল ও ডিরোজিয়ো এদের প্রভাবের ফলে 'যা কিছু ভারতীয় তাই অশ্রদ্ধেয় ও অবজ্ঞেয়' সেই ভাবটা বাঙালীরা অনেকটা কাটিয়ে উঠেছেন। এর মূলে ছিলেন কাস্টেন উইলার্ড, শোরীন্দ্রমোহন ও দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর।

১৮৩৮ খ্রীঃ কাস্টেন উইলার্ড একটি বই লিখে ভারতীয় সংগীতের মধ্যে যে অনেক উৎকৃষ্ট ও মহৎ জিনিষ আছে তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করলে ভারতীয় সংগীতেও যে ভালো ও গর্ব করবার মতো জিনিষ আছে তা বাঙালীদের মনে অনভূত হতে থাকে ও মধ্যযুগের উত্তর ভারতীয় সংগীত অর্থাৎ ধ্রুপদ সংগীতের দিকে সকলের নজর পড়ে। কারণ উইলার্ড সাহেব উত্তর ভারতীয় রাজদরবারের সংগীত সম্বন্ধেই বই লিখেছিলেন।

শোরীন্দ্রমোহন ঠাকুর প্রাচীন সংগীত শাস্ত্র গ্রন্থ পাঠ করে নিজেদের লাগ রাগিণীর রূপগুলির সঠিক ও নতুনভাবে বর্ণনা লিপিবদ্ধ করে রাখার ও তা জনসাধারণের মধ্যে প্রচারের দিকে দৃষ্টি দেন। তিনি সংগীত বিদ্যালয় স্থাপন করেন, বাংলায় পাশ্চাত্য সংগীত প্রচারে বাধা দেন। ভারতীয় সংগীতের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে ইংরেজী প্রবন্ধ ও পুস্তক লিখে পৃথিবীর অন্য দেশে ভারতীয় সংগীতের উৎকর্ষতা ও উৎকৃষ্টতা সম্বন্ধে প্রচার করেন। আমাদেরও যে সংগীত আছে তা প্রমাণ করবার জন্যে তাঁর গবেষণা যদি তিনি লিপিবদ্ধ করে প্রচার না করতেন তবে বিদেশী সংগীতের বন্যায় বাংলার তথা ভারতীয় সংগীত ভেসে যেতো। সংগীত শাস্ত্র অনুযায়ী প্রাচীন বাদ্য যন্ত্র তৈরী করা আর ভারতীয় সংগীতের ঐতিহ্য পৃথিবীর সংগীত মহলে পরিচিত করার জন্যে তিনি যে পরিশ্রম করেছিলেন তাতে তার তীর স্বাদেশিকতা ও ভারতীয় সংগীতের প্রতি অনুরাগের বিশেষ পরিচয় পাওয়া যায়। তবে শোরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের প্রচেষ্টাকে 'খানিকটা সংরক্ষণশীল বলা চলে' কারণ তাঁর প্রচেষ্টাটা ছিল মূল্যবান ভারতীয় সংগীতের প্রাচীন ঐতিহ্যকে ধরে রাখা।

জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীতেও ভারতীয় তথা বাংলা গানের পুনরুজ্জীবনের প্রচেষ্টা শুরু হয়েছিল—তবে শোরীন্দ্রমোহনের প্রচেষ্টার সঙ্গে তার একটা মূলগত প্রভেদ ছিল। শোরীন্দ্রমোহন যেমন আহরণ ও সংরক্ষণের দিকেই আজীবন পরিশ্রম করে গিয়েছিলেন। জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীতেও মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ও তাঁর প্রভাবে জ্যোতির্নাথ আহরণ ও সংরক্ষণ ছাড়াও নতুন

স্মৃতি করার দিকে মনোনিবেশ করেছিলেন। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথ তো নতুন স্মৃতির মাধ্যমে বাংলার সংগীতে এক নতুন ধারাই বইয়ে দিয়ে গিয়েছিলেন।

এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে শৌরীন্দ্রমোহনের প্রচেষ্টায় প্রধানতঃ ধ্রুপদেরই প্রসার লাভ করে ও সেই সময় অভিজাত ক্ল্যাসিক্যাল গান চর্চা করার একটা রেওয়াজ তৎকালীন রাজা জমিদারদের মধ্যে খুব চালু ছিল ও মেটিয়াবুরুজে নিবাসিত অযোধ্যার নবাবের উপস্থিতি এই বিষয়ে আরো সহায়তা করেছিল। তবে শুধু অভিজাত ক্ল্যাসিক্যাল সংগীতের চর্চার জন্যে তখন বাংলা গানকে কিছুটা অবজ্ঞার চোখেই দেখা হতো ও কিছুটা ইংরেজী শিক্ষার প্রভাবে ও কিছুটা ক্ল্যাসিক্যাল সংগীতের কোর্লিন্যের দাপটে বাংলা গান তখন কিছুটা কোণঠাসা হবে পড়েছিল।

তখনকার প্রচলিত বাংলা গান যথা কীর্তন, শ্যামা সংগীত, বাউল গান অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ছিল সহরাশুল থেকে পল্লী অঞ্চলে নিবাসিত। অল্প সংখ্যক ধর্মমূলক গান ছাড়া ভদ্র সমাজে গাইবার মতো বাংলা গান তখন ছিল না বললেই চলে। বালক বয়সে রবীন্দ্রনাথকে কি ধরনের বাংলা গান শিখতে হয়েছিল তার কিছু বর্ণনা তিনি ছেলেবেলাকার কাহিনীতে দিয়েছেন। কিশোরী চাটুজ্যের কাছে শিখেছিলেন পাঁচালী গান ‘ওরে রে লক্ষ্মণ এ কি অলক্ষণ, বিপদ ঘটেছে বিলক্ষণ’। বিষ্ণু চক্রবর্তীর কাছে ব্রহ্ম সংগীত ছাড়া অন্যান্য কিছু বাংলা গান শিখেছিলেন, তার নমুনা হোলো :

‘এক যে ছিল বেদের মেয়ে
এল পাড়াতে
সাধের উল্কি পরাতে’

অথবা

‘এক যে ছিল কুকুর চাটা শেয়াল কাঁটাবন
কেটে করল সিংহাসন’

এই সময়কার বাংলা গানের অবস্থা সম্বন্ধে গ্রীক্সধন বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের নিম্নোক্ত উক্তিটি বিশেষ প্রাসঙ্গিক হবে বলে এখানে উদ্ধৃত করা হলো। এটি তাঁর প্রসিদ্ধ গ্রন্থ ‘গীত সূত্রসার’-এ লিপিবদ্ধ রয়েছে—

“খেয়াল ও ধ্রুপদীর সুরে ঈশ্বর বিষয়ক বাতিত অন্যান্য উন্নত বিষয়ে বাংলা গান নাই বললেই হয়। এটি আমাদের এক বৃহৎ অভাব রহিত আছে। এইজন্যে এতদিনেও খেয়াল ধ্রুপদ বাঙালীর জাতীয় সংগীত হইতে পারে নাই। আরও হিন্দী গীতের রচনা প্রায়ই নিকৃষ্ট তাহাতে কবিত্ব অতি অল্প এবং এক গীতের বর্ণিত বিষয় সকল ও শিক্ষিত লোকের রুচির উপযোগী নহে।

অতএব আমাদের কবি ও বাঙালী কলাবত উভয়ে একত্র হইয়া ঐ সকল সুরে সর্বদা ব্যবহার্য নানা বিষয়ে উত্তমোত্তম বাংলা গীত রচনা হওয়া উচিত। তাহা হইলে ঐ সকল সুরের প্রতি সর্বসাধারণের আস্থা ও প্রবর্তি হইয়া দেশময় বিশুদ্ধ সংগীতজ্ঞানের বিস্তার নিবন্ধন জাতীয় সভ্যতার উন্নতি হইবে।”

রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

এই সময়ে অনাদৃত বাংলা গানের প্রতি আধুনিক শিক্ষিত সমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ হলো ‘সংগীত প্রভাকর’ পত্রিকায় লিখিত ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের কয়েকটি রচনা থেকে। বাংলা গানের প্রতি শিক্ষিত সমাজকে তিনই প্রথম সচেতন করে তুললেন। তাছাড়া এহেন অবস্থা থেকে বাংলা গানের যে পুনরুজ্জীবন ঘটলো তার মূলে ছিল প্রধানতঃ তিনটি কারণ :

প্রথমতঃ আদি ব্রাহ্মসমাজ প্রতিষ্ঠার পর সমাজের উপাসনা এবং অনুষ্ঠানাদির জন্যে ব্রহ্মসংগীত রচনার তাগিদ আসে। ঠাকুর পরিবারের অনেকেই এই দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন এবং রবীন্দ্রনাথও তাঁর অগ্রজদের সঙ্গে এই কাজে হাত দিয়েছিলেন।

দ্বিতীয় কারণ হলো, জাতীয় জাগরণের উপলক্ষে জাতীয় উদ্দীপনার জন্যে স্বদেশী গান রচনা করার প্রয়োজন।

আর তৃতীয় কারণ হলো, তখনকার যুগের বাংলা নাটকের জন্যে নাট্য সংগীত রচনা করার প্রয়োজনীয়তা।

উনিশ শতকে ব্রাহ্মসমাজ প্রতিষ্ঠার পর সমাজের উপাসনায় সংগীত খন অচ্ছেদ্য অংশ হয়ে ওঠে তখন রবীন্দ্রনাথের অগ্রজবা, বিশেষ করে জ্যোতির্বিদ্রনাথ ব্রহ্মসংগীত রচনায় প্রবৃত্ত হয়েছিলেন। সেই সময় ব্রহ্মসংগীত রচনায় জ্যোতির্বিদ্রনাথ বিখ্যাত হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গ গানগুলোকে, বিশেষ করে ধ্রুপদ গানের কথাগুলো বাংলা বসে মেরে ও ছন্দ বজায় রেখে তাতে উপাসনার উপযোগী কথা বসিয়ে ব্রহ্মসংগীত রচনা করেছিলেন। খেলাল ও টম্পা পদ্ধতির বিহীন গান ব্রহ্মসংগীতে ব্যবহৃত হতেও প্রথম দিকে ধ্রুপদকে অবলম্বন করেই ব্রাহ্ম সমাজের সব গান রচিত হয়েছিল ও এই ধারার গানকে রবীন্দ্রনাথ একটি পার্থক্য পর্যায়ে নিয়ে যান।

দ্বিতীয় শতকে নাটক করার দিকে অনেকেই মনোযোগী হলে নাট্য সংগীতের অভাব লক্ষ্য করেন। সেই অভাব মোচনের জন্যে নাটকের গান ও পদ্য রচনা করা আরম্ভ হয় ও নাটকের জন্যে হালকা চালের গান রচনা করার প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হয়, লেননা ধ্রুপদ খেলার ভিত্তিতে রচিত গান জনসাধারণ পছন্দ করত না। তাছাড়া বৈষ্ণব গানে তান ও বাটের কাজের আধিক্য থাকায় তা নাটকে ব্যবহার করা সম্ভব হতো না। কাজেই সেই সব গান ভেঙ্গে ছোট করে নতুন গান রচনা আরম্ভ হয় ও সেই উপলক্ষে টম্পার তান বাদ দিয়ে হালকা ছন্দে ও চংএ অনেক গান রচিত হয়। এই ধারার গান সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের অগ্রজদের বিশেষ করে জ্যোতির্বিদ্রনাথের বিশেষ অবদান ছিল। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথ ‘বাল্মীকী প্রতিভা’, ‘কালমাংগল্য’, ‘মায়ার খেলা’ প্রভৃতি গীতিনাট্য রচনা করে নাট্য সংগীতকে এক বিশেষ রূপ দান করেন।

হিন্দুমেলায় জন্মকাল থেকে জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ী বিবিধ সংস্কৃতির চর্চা এবং জাতীয় জাগরণের একটি প্রধান কেন্দ্র হয়ে দাঁড়িয়েছিল।

শিশু বয়সে রবীন্দ্রনাথ তাঁর অগ্রজদের উৎসাহে হিন্দুমেলা এবং সঞ্জীবনী

সভার অধিবেশনে সক্রিয় ভাবে যোগদান করেছিলেন। এ যুগে যদিও রবীন্দ্রনাথ প্রকৃত স্বদেশী সংগীত রচনা করেন নি তবু অগ্রজদের রচনার সুরটি তাঁর মনে গেঁথে গিয়েছিল। হিন্দুমেলার জন্যে বিবেকানন্দনাথ রচনা করেন ‘মলিন মধু চন্দ্রমা ভারত তোমারি’, সত্যেন্দ্রনাথ লিখলেন ‘মিলে সবে ভারত সন্তান’, গগনেন্দ্রনাথ লিখেছিলেন ‘লঙ্কার ভারতবর্ষ গাহিব কি করে’। হিন্দুমেলার জন্যে অবশ্য রবীন্দ্রনাথ কোন স্বদেশী গান রচনা করেননি, তবু সেই যুগে তাঁর রচিত একটি গানকে স্বদেশী সংগীত আখ্যা দেওয়া হয়েছে, সেটি হলো জ্যোতির্নাথের পুত্র বিক্রম নাটকে ব্যবহৃত ‘জ্বল জ্বল চিতা বিবরণে বিবরণে’ গানটি। তবে মনে হয় রবীন্দ্রনাথের সর্বপ্রথম স্বদেশী সংগীত হলো ‘তোমারি তরে মা নাপিন, এ দেহ’ যা প্রকাশিত হয়েছিল খৃ. সম্ভবতঃ ১২৮৪ সনে ভারতী পত্রিকায়।

উপরোক্ত আলোচনা থেকে এটা বোঝা যায় যে রবীন্দ্রনাথের মতন আবির্ভাব তখন বাংলা গান রচনার একটা পালা বদলের যুগ শুরু হয়েছে। বাংলা গানের প্রতি বাঙালী এনসাম্বলিংয়ের আস্থা অনেকটা ফিরে এসেছে। বাংলা গান মানেই অবজ্ঞার কিছু এই ভাবটা দূর হয়েছে। সমাজে উপাসনার জন্যে ভালো ধর্মমূলক গান ও বাংলা নাটকের জন্যে উপযুক্ত বাংলা গানের প্রয়োজন দেখা দিয়েছে। হিন্দু মেলাকে কেন্দ্র করে জাতীয়-সংগীত রচনার তোলজোড় চলছে। সর্বত্র একটা রব উঠেছে ‘বাংলা গানে নতুন মৃগি চাই’ ও সেই দাবীর সঙ্গে সুর মিলিয়ে তাঁর গ্রন্থ গীতাংকনায় গ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় লিখলেন :

“সুর রচকগণ গানের সুর বসাইবার সময় তাহার ভাষার্থের প্রতি কখনো মনোযোগ করেন না এবং রাগ রাগিণীর অবলম্বন ভিন্ন গীতে সুর বসাইবার প্রথা না থাকাতে প্রায়ই গানের পয়োজনীয় রচনার যথোচিত বিকাশ হয় না।...হিন্দু-স্থানীয় সংগীতবিৎ কলাবিংগণের এই সংস্কার বন্ধমূল যে রাগরাগিণীর পুরাতন স্বরবিন্যাস ব্যতীত সংগীত উত্তম হইতে পারে না। সেই জন্যেই ওস্তাদী রাগ-রাগিণী ছাড়া নতুনতর স্বরযোজনা করার প্রথা নাই। আসল কথা এই যে কলাবতী সংগীত রচয়িতাদের মধ্যে তেমন প্রতিভাসম্পন্ন স্বর কবি কেহ জন্মান নাই, যিনি রাগ-রাগিণী ব্যতীত রসভাবে পূর্ণ নতুনতর স্বর যোজনা করিতে পারেন।”

মনে হয় যেন গ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের বর্ণিত এই অভাব মোচনের জন্যেই স্বর কবি রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব। তারপর তিনি তাঁর একক প্রচেষ্টায় বাংলা গানের এই দৈন্য দূর করে তাকে সমৃদ্ধির কোন উচ্চারণে পৌঁছে দিয়ে গেছেন তার ইতিহাস বোধহয় অনেকের জানা আছে।

সংগীত সৃষ্টিতে কবির পূর্বসূরী অর্থাৎ শ্রীধর কথক, নিধুবাবু, লালন ফকীর, বাজা রামমোহন বাবু, ও বাংলা দেশে প্রচলিত বিভিন্ন ধাবাব গানের, বিশেষ ববে কীর্তন ও বাউল সংগীতের প্রভাব।

রবীন্দ্রনাথের সংগীত (সৃষ্টি) মানস গঠনে তিনটি ধারা বিশেষভাবে কার্যকরী হয়েছিল এবং সে কটি ধারা হলো অভিজাত ক্র্যাসিক্যাল সংগীত। বাংলাদেশে প্রচলিত নানা ধারার সংগীত, ভারতের অন্যান্য প্রদেশের ও বিদেশী সংগীত।

রবীন্দ্রনাথ ভারতের অন্যান্য প্রদেশে প্রচলিত কিছু গান ভেঙ্গে ছিলেন যথা, সরলাদেবীর সাহায্যে মহিশূরী গান ভেঙ্গে ‘আনন্দলোকে মঙ্গলালোকে’, শিখ ভজন ‘বাদে বাদে রম্যাবীণা’ বা ‘গগনোমে থাল’ ভেঙ্গে বাংলা গান। কিছু কানাড়ী ভাঙ্গা গান ও সাবিত্রীদেবী কৃষ্ণাণের মূখ্য থেকে কিছু মাদ্রাজী গান শুনে তা ভেঙ্গে বাংলা গান রচনা করেছিলেন। বিলাতী গান ভেঙ্গে তাদের সুরের আদর্শে কিছু গান রচনা করেছিলেন ও তা ব্যবহার করেছিলেন তাঁর প্রথমদিককার রচনা ‘বাগ্মকী প্রতিভা’ ও ‘কালঙ্গলা’ নাটকে। কিন্তু ক্র্যাসিক্যাল সংগীত, বাংলার প্রখ্যাত সংগীত রচয়িতাদের রচনা ও বাংলাদেশে প্রচলিত নানা সংগীতের ধারার তুলনায় উপরোক্ত দুই ধারার সংগীতের প্রভাব নগণ্য বললেই চলে।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের সংগীত সৃষ্টিতে ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীতের প্রভাব খুব প্রবল ও তার প্রথম যুগের রচিত রন্ধ সংগীতগুলো অধিকাংশ ক্ষেত্রেই হয় কোনো হিন্দুস্থানী গান ভেঙ্গে বা হিন্দুস্থানী গানের আদর্শে রচিত হয়েছে। এই ধারার গানের প্রভাব তাঁর গানে কতোখানি রয়েছে তা ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী রচিত ‘রবীন্দ্রসংগীতে ত্রিবেণী সঙ্গম’ বইখানা পড়লেই বোঝা যাবে। রবীন্দ্রসংগীতের উপরে এই ধারার গানের প্রভাব সম্বন্ধে যথাস্থানে বিস্তারিত ভাবে আলোচনা করা যাবে।

এবার আমরা আলোচনা করব রবীন্দ্রনাথের সংগীতমানস গঠনে তাঁর পূর্ব-সূরী অর্থাৎ বাংলা গান রচয়িতা নিধুবাবু, শ্রীধর কথক, দাশরথি রায়, কবিওয়ালারামরাম বসু এদের প্রভাব সম্বন্ধে।

ভারতবর্ষের যে আদর্শ ও সংস্কৃতি তাকে সারা পৃথিবীতে বিশেষ মর্যাদা দিয়েছে তাকে পুনরুদ্ধার করতে হলে যে আমাদের মূখ্য পঙ্কালীর দিকে ফেরাতে হবে সেইটুকু বঝতে রবীন্দ্রনাথের বেশী সময় লাগেনি। সুতরাং সর্বসাধারণের বিশেষ করে সমাজের উপরতলায় যাদের স্থান তাদের মনকে লোকসংগীতের দিকে ফেরাবার প্রয়োজন অনুভব করে তিনি বাংলাদেশে প্রচলিত নানা লোক সংগীত সংগ্রহের চেষ্টা করেন ও শ্রদ্ধা নতুন সৃষ্টিই নয় বাংলাদেশে অবহেলিত লুপ্ত প্রায় বিভিন্ন ধারার সংগীতের পুনরুদ্ধারও তার আর এক কীর্তি। এই

কাজকে তিনি কতোখানি গুরুত্ব দিয়েছিলেন তা রবীন্দ্র-সংগীতজ্ঞ শ্রীযুক্ত অনাদি-কুমার দস্তিদারকে লেখা একখানা চিঠি পড়লেই বোঝা যাবে। সেই চিঠিতে তিনি লিখেছিলেন, “স্বরলিপি যদি তোমার আয়ত্ত হয় তা হলে ভারতবর্ষের নানা প্রদেশ থেকে লৌকিক সংগীত তুমি সংগ্রহ করে আনতে পারবে। সেই একটি মস্ত বড় কাজ আমাদের সামনে রয়েছে। এই কাজের ভার তুমি নেবে বলে সংকল্প কর।” কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে শ্রীযুক্ত অনাদি দস্তিদার পারিবারিক ও ব্যক্তিগত কারণে শান্তিনিকেতন থেকে কোলকাতা চলে আসায় এই গুরুত্বপূর্ণ কাজটি তাঁর পক্ষে করা সম্ভবপর হয়নি।

বৈচিত্র্যময় অনেক কিছুকে আত্মস্থ করে বাংলার সংগীত নানা বিবর্তনের মধ্য দিয়ে এসে রবীন্দ্রনাথে একটা পরিণত রূপ গ্রহণ করেছিল। রবীন্দ্রনাথের সংগীত মানস গঠনে ও রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশে বাঙালীর নিজস্ব গীত সম্পদ যথা তর্জী, পাঁচালী, যাত্রা, কবিগান, কথকতা, আখড়াই গান প্রভৃতির প্রভাব যথেষ্ট রয়েছে। রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “নদীমাতৃক বাংলাদেশের প্রাঙ্গণে যেমন ছোট বড় নদী নানা স্রোতের জালে বিচ্ছিন্নে দিয়েছে তেমনি বয়েছিল গানের স্রোত নানা ধারায়। বাঙালীর হৃদয়ে সে রূপের দৌত্য করেছে নানা রূপ ধরে। যাত্রা, পাঁচালী, কথকতা, কবির গান, কীর্তন মধুরিত করে রেখেছিল সমস্ত দেশকে। লোকসংগীতের এতো বৈচিত্র্য আর কোনো দেশে আছে কিনা জানিনে।”

—সংগীত, রবীন্দ্র রচনাবলী, ১৪ খণ্ড।

রবীন্দ্রনাথের জীবনস্মৃতি গ্রন্থ থেকে জানা যায় যে কবি তাঁর অনুচর কিশোরী চ্যাট্‌জের কাছ থেকে কতকগুলো পাঁচালী গান শিখেছিলেন। দাশরথি রায় ছাড়াও পাঁচালী গানের পরিচয় তিনি পান কিশোরী চ্যাট্‌জের কাছ থেকে। এই বিষয়ে তাঁর অভিজ্ঞতার কথা রবীন্দ্রনাথ তাঁর জীবনস্মৃতি গ্রন্থে এইভাবে বর্ণনা করেছেন : “সন্ধ্যাবেলায় রোড়ের হেলের ভাঙা সেজের চারদিকে আমাদের বসাইয়া সে (ঈশ্বর নামে এক ভৃত্য) রামায়ণ মহাভারত শোনাইত। চাকরদের মধ্যে আরো দুই চারিটি শ্রোতা আসিয়া ভৃত্যটিকে...এদিকে রাত হইতেছে আমাদের জাগরণকালের মেয়াদ ফুরাইয়া আসিতেছে।

পরিণামের অনেক বাকী। এ হেন সংকটের সময় হঠাৎ আমাদের পিতার অনুচর কিশোরী চ্যাট্‌জের আসিয়া দাশরথি রায়ের পাঁচালী গাহিয়া অতি দ্রুত গতিতে বাকি অংশটুকু পূরণ করিয়া গেল; কৃষ্ণবাদের সরল পয়ারের মৃদুদম্প কলধনি কোথায় বিলুপ্ত হইল—অনুপ্রায়ের ঝকঝক ও ঝঙ্কারে আমরা একেবারে হতবুদ্ধি হইয়া গেলাম।”

অন্যত্র বলেছেন : “সেই কিশোরীর কাছে অনেকগুলি পাঁচালীর গান শিখিয়া ছিলাম ‘ওরে ভাই জানকীরে দিয়ে এসো বন, প্রাণ ত অস্ত হল আমার কমল আঁখি, রাঙা ওবায় কী শোভা পায় পায়, কাতরে রেখো রাঙা পায়, মা অভয়ে ভাবো শ্রীকান্ত নরকান্তকারীরে নিতান্ত কৃতান্ত ভাবান্ত হবে ভবে’—এই

রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গানগুণিলতে আমাদের আসর যেমন জমিয়া উঠিত এমন সুখের অগ্নি উচ্ছ্বাস বা মণির চন্দ্রময়তার আলোচনায় হইত না।”

এই সব পাঁচালী গান ছাড়াও নিধুবাবু, শ্রীধর কথক, কাঁবওয়ালা রামরাম বসু প্রমুখ গুণীদের গানও তিনি পছন্দ করতেন ও গাইতেনও। তাঁর প্রথম দিককার রচিত কিছু প্রেম সংগীতে নিধুবাবুর বৈঠকী গানের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। রামরাম বসুর ‘মনে রইল সেই মনের বেদনা’ ও শ্রীধর কথকের ‘ভালো বাসিবে বলে ভালো বাসিনে’, গানগুলো তাঁর বিশেষ প্রিয় ছিল।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের বন্ধু অক্ষয় চৌধুরীর কাছ থেকেও তিনি কিছু বাংলাদেশের বিচিত্র ও উদ্ভট গান শুনিয়েছিলেন ও সংগ্রহ করেছিলেন।

জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ীতে কথকতার যথেষ্ট সমাদর ছিল। এমনকি বাঁধা মাহিনার কথকও নিযুক্ত ছিল। বাড়ীর এই প্রভাব রবীন্দ্রনাথের উপরে পড়া খুব অস্বাভাবিক নয়। রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “কথকতা যেন অলঙ্কার শাস্ত্রমতে ন্যারেটিভ শ্রেণীভুক্ত। তার কাঠামো গদ্যের হলেও স্ত্রী-স্বাধীনতা যুগের মেয়েদের মতোই গীতিকলা তার মধ্যে অনায়াসেই অসম্পোচে অবশ্য করত। মনে তো পড়ে একদিন তাতে মৃদু হইয়েছিলুম।”

—সংগীত, রবীন্দ্র রচনাবলী ১৩ খণ্ড।

এ ছাড়া আরো দুটি ধারার বাংলা গান তাঁর বিশেষভাবে প্রভাবান্বিত করেছিল ও সেগুলো হলো যথাক্রমে বাউল ও কীর্তন গান।

শিলাইদহে থাকাকালীন কবির সংযোগ হয়েছিল বাউল লালন ফকীর, গগন হরকরা, ফিকির চাঁদ এদের সঙ্গে ও এদের গানের সঙ্গে পরিচিত হওয়ার। বাউলরা অত্যন্ত সহজ ভাষায় ও সুরে ধর্মের অত্যন্ত গূঢ় কথা প্রকাশ করে থাকেন ও এই ধারার গান রবীন্দ্রনাথকে বিশেষভাবে আকৃষ্ট করেছিল। এই বাউল গান সংবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “একবার যদি বাউলের সুরগুণিল আলোচনা করিয়া দেখি ত দেখিতে পাইব যে তাহাতে আমাদের সংগীতের মূল আদর্শটা বজায় আছে অথচ সে সুরগুলো স্বাধীন।”

ক্ষণে ক্ষণে এ রাগিণী ও রাগিণীর আভাস পাই, কিন্তু ধীরে ধীরে পারা যায় না। অনেক কীর্তন ও বাউলের সুর বৈঠকী গানের একেবারে গা ঘেসিয়া গিয়াও তাকে স্পর্শ করে না। ওস্তাদের আইন অনুসারে এটা অপরাধ। কিন্তু বাউলের সুর যে একধরে। রাগ-রাগিণী হতই চোখ রাঙাক নে কিসের ফেরার করে।”

—সংগীত, রবীন্দ্র রচনাবলী, ১৪ খণ্ড।

“বাউলের গান শিলাইদহে খাঁটি বাউলের মূখে শুনিয়েছি ও তাদের পুরাতন খাতা দেখেছি। নিঃসংশয়ে জানি বাউল সংগীতের একটা বিশিষ্টতা আছে যা চিরকালের আধুনিক।...আমার অনেক গান বাউল ছাঁচের। কিন্তু জাল করতেও চেষ্টা করিনি। সেগুলো স্পষ্টতর রবীন্দ্রবাউলের রচনা।”

—মুহম্মদ মুনসুরুদ্দিন, হারামাণি, পরিশিষ্ট।

উপরোক্ত লেখা থেকেই বোঝা যাবে যে বাউল গান ও বাউল ধর্ম রবীন্দ্রনাথকে কতোখানি গভীরভাবে প্রভাবিত করেছিল, যার জন্যে তিনি নিজেকে ‘রবীন্দ্রবাউল’ বলে পরিচয় দিতেও কণ্ঠিত হননি। তিনি তাঁর অনেক নাটকে বাউলের বিশেষ ভূমিকা আরোপ করেছিলেন ও সেই সব ভূমিকায় নিজে অভিনয় করে গিয়েছেন। তাঁর সৃষ্ট সংগীতের ভাঙারে বাউল গানের গাংখ্যাও নিতান্ত নগণ্য নয়। তবে অন্যান্য ধারার বাংলা গানের মতো বাউল গানেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর সৃষ্টির শেষ যুগে একটা স্বকীয়তা এনেছিলেন ও সেটা রবীন্দ্র সংগীতের রম্যবিকাশ সম্বন্ধে আলোচনার সময় বিশেষ ভাবে প্রকাশ পাবে।

বাংলাদেশের কীর্তনগানও কবি কে বিশেষ ভাবে প্রভাবান্বিত করেছিল। তাঁর প্রথম বয়সের রচনা ‘তানুসিংহের পদাবলী’ কীর্তনেরই নামান্তর—তা বৈষ্ণব পদাবলীর প্ভাবে রচিত।

কীর্তন গান বহু কাল আগে থেকেই বাংলাদেশে প্রচলিত ছিল কিন্তু জাতি ধর্ম নির্বিশেষে সমবেতভাবে কীর্তন গানের প্রবর্তন করেন প্রভু শ্রীচৈতন্য এবং প্রভু নিত্যানন্দ। এ সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন :

“চৈতন্য যখন পথে বাহা হইলেন তখন বাংলাদেশের গানের সর পর্যন্ত ফিরিয়া গেল। তখন এককণ্ঠ বিহারী বৈঠকী সরগ লো কোথায় ভাসিয়া গেল। তখন সহস্র হৃদয়ের তরঙ্গ হিল্লোলে সহস্র কণ্ঠ উচ্ছ্বাসিত করিয়া নূতন সরে আকাশ বাস্তু হইতে লাগিল। তখন রাগবাগিনী ঘব ছাড়িয়া পথে বাহির হইল, এক জনকে ছাড়িয়া সহস্র জনকে বরণ করল। বিশ্বকে পাগল করিবার জন্য কীর্তন বলিয়া এক নূতন কীর্তন উঠিল। যেমন ভাব তেমনি তাহার কণ্ঠস্বর—অশ্রুজলে ভাসাইয়া মগ্নস্ত একাকার করিবার জন্য ব্রহ্মদন ধরান—বিশ্বন বক্ষে বসিয়া বিনাইয়া বিনাইয়া একটি মাত্র বিবাহিণীর বৈঠকী কান্না নয়, প্রেমে আকুল হইয়া নীলাকাশের তলে দাড়াইয়া সমস্ত বিশ্ব জগতের ব্রহ্মদনধরান।” (রবীন্দ্র সাহিত্যে পদাবলীর স্থান—ডঃ বিমানবিহারী মজুমদার।)

জনসাধারণের কাছে কীর্তনের উপবোধ আবেদন ছাড়াও কীর্তনের অন্য যে দিকটি তাকে সবচেয়ে বেশী আকৃষ্ট করেছিল সে হচ্ছে তার সুরে এবং কথায় সম্মিলিত ‘অর্থ’ নারীস্বর রূপ’ এই সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি বলেছেন :

“বাণীর প্রতি বাঙালীর অস্তরের টান। সেজন্যে ভারতের মাঝে এই পদেই বাণীর সাধনা সবচেয়ে বেশী করেছে। কিন্তু বাণীর মধ্যে তো মানুষের প্রকাশের সম্পূর্ণতা হয় না, এই জন্য বাংলাদেশে সংগীতের স্বতন্ত্র পংক্তি নয়। বাণী-পাশেই তার আসন।” এর প্রমাণ স্বরূপ তিনি কীর্তনের উল্লেখ করেছেন। বলেছেন : “কীর্তন অপরিপূর্ণ সংগীত, যুগল ভাবে গড়া, পদের সঙ্গে মিলন হয় তবেই এর গাথকতা। পদাবলীর সঙ্গে তার রাসলীলা, স্বাতন্ত্র্য সে সহিতে পারে না।”

রবীন্দ্রনাথের উপর মধুকান বা মধুসূদন কিষ্কর, শিব, কীর্তিনিয়া এদের

রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিশেষ প্রভাব ছিল। বাংলা দেশে প্রচলিত কীর্তনের পাশাপাশি ঢপ কীর্তন নামে কীর্তনের আর একটি ধারার সৃষ্টি হয়েছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীতে এই কীর্তনের ধারার প্রবর্তক ছিলেন যশোরের মধুসূদন কিল্লার বা মধুকান। ছিন্ন পত্রাবলীতে তাঁর বাল্যকালে এই ধারার গান শোনার অভিজ্ঞতা এই ভাবে বর্ণিত হয়েছে, “সেজদাদাদের ঘরে তোষাখানা ছিল এবং চিন্তা বলে একটা চাকর শীত-কালের সকালে গুন গুন স্বরে গান করতে করতে কয়লার আগুনে জ্যোতিদাদার জন্যে মাখন দিয়ে রুটি তোষ করত—তখন আমাদের গরমকাপড় ছিল না এবং একখানা কামিজ পরে সেই আগুনের কাছে বসে শীত নিবারণ করতুম এবং সেই শব্দ বর্ণিত নবনী সুগন্ধি রুটি খেঁচের ওপোর লুপ্ত দুর্গা দৃষ্টি নিক্ষেপ করে চুপ করে বসে চিন্তার গান শুনতাম। সে সুসুঁচী এখনো মনে আছে, তাকে মধুবানের সুঁচ বলে।”

রবীন্দ্রনাথ পদাবলী ও ঢপ উভয়ের মিশ্রণে তাঁর কীর্তন গীতশৈলীর সৃষ্টি করেন। তার রচিত কীর্তন প্রকৃতির গান পদাবলী এবং ঢপ কীর্তন—এই দুটো শ্রেণীর কীর্তনের মাঝামাঝি শৈলী। পরিবেশনের দিক থেকে ঢপ কীর্তনের সহজ সরল রীতিবেই তিনি গ্রহণ করেছিলেন।

অবশ্য শেষ যুগে তিনি কীর্তন ও বাউলের এক মিলিত মিশ্র ও মৌলিক রূপের সৃষ্টি করেন এবং কীর্তন গান নয় এমন সব গানে কীর্তনে প্রযুক্ত অলঙ্কারের প্রয়োগ করেন।

এইবার আমরা আলোচনা করবো সংগীতজ্ঞ রবীন্দ্রনাথের উপর সংগীত চর্চায় রাগা রামমোহন রাগের প্রভাব সম্বন্ধে। এই প্রভাবটা প্রত্যক্ষভাবে না পড়লেও পরোক্ষভাবে এর গুরুত্ব বোধ হয়।

রাজা রামমোহনকে যুগপ্রবর্তক ও ভারত পাথক বলা হয়ে থাকে। তাঁর বহুবিধ কর্মধারা সম্বন্ধে নানা স্থানে বিস্তৃত ভাবে আলোচনা করা হয়েছে, কিন্তু তাঁর বিপুল কর্মক্ষেত্রের অন্তরালে তাঁর জীবনের আর একটি দিক ও অবদান অনেকটা উপেক্ষিত হয়ে আছে, সেটা হলো তার সংগীত সৃষ্টির দিক। অথচ রাগ সংগীতের উপর ভিত্তি করে ব্রহ্ম সংগীত রচনা ও প্রবর্তনের প্রধান কৃতিত্ব হলো রাজা রামমোহন রাগের। এনে তাকে ভারতীয় অন্যান্য সংস্কৃতির সঙ্গে সংগীতের ক্ষেত্রেও যুগপ্রবর্তক বলা যেতে পারে।

রাজা রামমোহন ১৭৭৭খ্রিঃ প্রচলিত ধ্রুপদ পদ্ধতির সংগীতকে নতুন রূপ দান করে সমাজের বিশেষ স্তরে প্রবাহিত হতে বিশেষভাবে গাফাফ্য করেছিলেন। তিনি ভারতীয় রাগ রাগিণীর সঙ্গে বিশেষভাবে পরিচয় লাভ করে ও তার রূপায়ণে দক্ষতা ও জ্ঞান করে রাগাভিত্তিক বাংলা গান রচনা শুরু করেন। প্রথম আত্মীয় পরিজনদের গৃহে ও পরে ব্রাহ্মসমাজ গৃহে গুণী সংগীতজ্ঞদের দ্বারা নির্মিত সংগীতানুষ্ঠানের আয়োজন করেন। এর সুফল কিন্তু পরবর্তীকালে খুব ব্যাপক ও সুদূরপ্রসারীরূপে দেখা দিল। ব্রাহ্ম সমাজের প্রার্থনা

অনুষ্ঠানের সঙ্গে সংগীত বিশেষ অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত হয়ে রইল ও এর জন্যে সংগীত ব্রাহ্মসমাজের সব অধিবেশনেরই একটা প্রধান আকর্ষণ হয়ে দাঁড়াল। এই সংগীতের আকর্ষণেই অনেকে ব্রাহ্মসমাজে যাতায়াত শুরু করলেন ও তা ব্রাহ্মধর্ম প্রসারে বিশেষ সহায়ক হয়ে দাঁড়াল।

ব্রাহ্মসমাজে রামমোহন যে ব্রাহ্মধর্মপ্রিয়ী রাগাভিত্তিক গানের প্রবর্তন করলেন তার প্রধান ধারক ও বাহক হয়ে দাঁড়ালেন বিষ্ণু চক্রবর্তী। তাঁর সঙ্গে আদি ব্রাহ্মসমাজের অত্যন্ত নির্বিড় সম্পর্ক ছিল ও তিনি যতদিন বেঁচে ছিলেন ততদিন এই সম্পর্ক অক্ষুণ্ণ ছিল। তিনি আজীবন ব্রাহ্মসমাজের সব অধিবেশনে উপস্থিত থেকে সংগীত পরিবেশন করে গেছেন। ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে এই সুদীর্ঘ পারিচয় ও সহযোগিতার ফলে বিষ্ণুচরণ হয়ে দাড়ান ব্রাহ্মসমাজের প্রাচীন যুগের সঙ্গে নবীন যুগের মহান সেতুস্বরূপ।

তাঁরই প্রচেষ্টায় রামমোহন প্রবর্তিত রাগাভিত্তিক ব্রাহ্মসংগীত আধুনিক কালের সঙ্গে যুক্ত হলো। এই দুই যুগের মধ্যে সংযোগ বিধান করে বিষ্ণুচরণ সংগীতের ক্ষেত্রে যে ঐতিহাসিক ভূমিকা পালন করলেন, তার দুই প্রান্তে দুই মহান যুগ পড়েছে। এক প্রান্তে ভারত পৃথক রাজ্য রামমোহন, অন্যপ্রান্তে বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ। বিষ্ণুচরণের মাধ্যমে রামমোহনের সাংগীতিক ঐতিহ্য রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত পৌঁছে গেল।

৩

ববান্দনাথের স গীত্মানস গান তাব পাৰিবাৰিক আবহাওয়াৰ প্ৰভাব

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে ঠাকুরবাড়ী বাংলাদেশের শিক্ষা সংস্কৃতিৰ এব পীঠস্থানে পরিণত হয়েছিল। এই ঠাকুরবাড়ীৰ আবার দুটি ধারা ছিল। একটি ধারার ধারক ও বাহক ছিলেন পাথুরীয়াঘাটার শৌরীন্দ্রমোহন ও যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর। আর এক ধারার ধারক ও বাহক ছিলেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর।

সেই যুগে ইংরেজী শিক্ষার প্রভাবে যখন যা কিছু ভারতীয়, তাই অপাণ্ডিত্যের এরূপ একটা ভ্রান্ত ধারণা শিক্ষিত যুব সমাজের মধ্যে এসে গিয়েছিল। তখন তার বিরুদ্ধে প্রতিবাদে সোচ্চার হয়ে উঠলেন শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর। তিনি বই লিখে এর প্রতিবাদ করলেন ও জনমানসে ভারতীয় শিক্ষা সংস্কৃতিতে ভাবতীষ সংগীতের যে একটা বিরাট অবদান ও স্থান আছে তা প্রতিপন্ন করার চেষ্টা করলেন। বস্তুতঃ পাথুরীয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ীর সংস্কৃতিমূলক আলোচনার ধারা ছিল প্রধানতঃ সংরক্ষণশীল—অর্থাৎ যা কিছু ভারতীয় তাই ভালো ও তাবই সংরক্ষণ করতে হবে এইরূপ মনোভাবই প্রাধান্য লাভ করেছিল। কিন্তু ঠাকুর-

রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বাড়ীর সংস্কৃতিমূলক আন্দোলনের ধারাটা ছিল একটু ভিন্নমুখী। ভারতীয় শিক্ষা সংস্কৃতির যা কিছু ভালো তা সংরক্ষণ করার সঙ্গে সঙ্গে ভালো ভালো নতুন জিনিস তা ইংরেজী বা বিদেশী সাহিত্য সংস্কৃতিই হোক তা গ্রহণ করার তাঁরা পক্ষপাতী ছিলেন। এই বিষয়ে তাঁরা ভারতীয় নব্যযুগের স্রষ্টা রাজা রামমোহন রায়ের যোগ্য উত্তরাধিকারী ছিলেন। এই ধারার প্রধান প্রবক্তা ছিলেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর। তাঁরই প্রভাবে ও প্রচেষ্টায় জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ী তখন বাঙ্গালীদের নবজাগরণের একটি উৎস বা কেন্দ্রস্থলে পরিণত হয়েছিল। এই বিষয়ে ডঃ সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর বলেন : “ঠাকুরবাড়ীকে কেন্দ্র করিয়া ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ ভাগে বাংলাদেশের আচার ব্যবহার জীবনাদর্শ সাহিত্য, সংগীত এবং শিল্পকলা নবীন প্রেরণায় বিচিত্রভাবে পল্লবিত এবং পুষ্পিত হইয়াছিল। ঠাকুরবাড়ীর প্রতিভা শুধু বাংলাদেশের নহে, ভারতবর্ষেরও জাতীয় সংস্কৃতির ও মৌলিকবোধের উৎসাহনে অপারিসীম সহায়তা করিয়াছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে বাংলাদেশের শিক্ষিত চিত্তে যে জাতীয়তাবোধের ও স্বাধীনতাচিন্তার উদ্দীপনা জাগিয়াছিল তার মূলেও জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ীর প্রেরণা অঙ্গ ছিল না।”

রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “পিতৃদেব মেজনা দা ছাড়া আর কাউকে বাড়ীর বাইরে পড়তে পাঠাননি। তিনি আমাদের বাড়ীটাকেই একটা যথার্থ বিদ্যালয় বানিয়ে তুললেন। যদিও ‘স্বাক্ষর’খো ‘ঐশ্বর্য’ আমাদের পরিবারে আর রহিল না। তবু পিতৃদেব সাংসারিক সব ব্যাঘাতসম্ভব সম্বলিত করে জ্ঞানী ও গুণীদের জন্যে ‘স্বাক্ষর’ উদ্ভূত করে রাখলেন। নিত্য তাদের সমাগমে এই বাড়ীর আবহাওয়া চিম্ময় হয়ে উঠলো। সাহিত্য সংগীত অভিনয় কলা বিদ্যা সব কিছু শিক্ষার আয়োজন আমাদের বাড়ীতেই ছিল।

—অনুলেখন, ক্ষিতিমোহন সেন, রবীন্দ্রনাথের শিক্ষামণ্ডির।

মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের পুত্র-কন্যারা প্রায় সকলেই সাহিত্য, সংগীত, দর্শন, শিল্পকলা ইত্যাদি নানা বিষয়ে অসাধারণ প্রতিভার পরিচয় দিয়েছিলেন। শুধু তাই নয়, মহর্ষির ভাইয়েরাও এই বিষয়ে যোগ্য অংশীদার ছিলেন। এই সাংস্কৃতিক পরিবেশে লালিত হয়ে রবীন্দ্রনাথ তার অসাধারণ প্রতিভা ও গ্রহণ করবার ক্ষমতার জোরে উত্তরকালে সংগীত ও সাহিত্যে এতটা পারদর্শী হয়ে ওঠেন। পিতৃ-পিতৃবোনের সাহিত্য ও সংগীতপ্রীতি অন্তঃসর্মিলিত ফলগুনদীর স্রোতোধারার মতো পুত্রদের শিল্পী ও সাহিত্যিক মনের অভ্যন্তরে প্রবাহিত হয়েছিল এবং পরে নানা পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথে এসে সাগর থেকে মহাসাগরে রূপান্তরিত হয়েছিল।

রবীন্দ্রনাথের সংগীত সৃষ্টির মানস গঠনে পরিবারের যে তিনজন পুরুষ সব চেয়ে বেশী প্রভাব বিস্তার করেছিলেন তাঁরা হলেন—পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ এবং জ্যেষ্ঠ ভ্রাতৃদেব সত্যেন্দ্রনাথ ও দ্বিতীয় পুত্রনাথ। এখন তাঁদের প্রভাব সম্বন্ধে একে একে আলোচনা করছি।

রবীন্দ্রনাথ যে যুগে জন্মগ্রহণ করেছিলেন সেই যুগে পরিবারের বড়দের সাথে ছোটদের অবাধ মেলামেশার রেওয়াজ ছিল না সেজন্যে পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর পুত্র-কন্যাদের মেলামেশার মধ্যে একটা ব্যবধান ছিল। কিন্তু এই ব্যবধানটা অনেকাংশে দূর হয়েছিল কনিষ্ঠপুত্র রবীন্দ্রনাথের বেলায়। তাঁর ভাইবোদের মধ্যে তিনিই বোধহয় সবচেয়ে বেশী পিতার সাহচর্য পেয়েছিলেন ও এই জন্যে পিতার নানাবিধ গুণাবলী তাঁর মধ্যে অসাধারণ প্রভাব বিস্তার করেছিল। এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ এক জায়গায় লিখেছেন : “আমরা সমুদ্রতীরে থাকতুম এবং তাঁকে (পিতাকে) সেই সমুদ্রতীরের অস্তোমুখ সূর্যের মতো বোধ হতো। আমি কিছুদিন তাঁর বৃহজ্জীবনের সাগর থেকে কতকটা যেন মহত্ব স্পষ্ট করতে পেরেছি।”

—রবীন্দ্রজীবনী, প্রথম খণ্ড, প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়।

মহর্ষি ছিলেন সংগীতের একান্ত তনুраগী ও পৃষ্ঠপোষক। তাঁর অদম্য উৎসাহ ও পৃষ্ঠপোষকতায় জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ী সংগীত চর্চার একটা শ্রেষ্ঠ কেন্দ্র পরিণত হয়েছিল এবং তার প্রভাব রবীন্দ্রনাথের সংগীতমানস গঠনে যথেষ্ট সহায়তা করেছিল। ভারতবর্ষের বিভিন্ন অংশের বিখ্যাত সংগীত শিল্পীরা ঠাকুরবাড়ীর সংগীত আসরে যোগদান করতেন। এছাড়া বাংলাদেশের বিখ্যাত গায়ক বিষ্ণু চক্রবর্তী, যদুভট্ট, রাধিকা গোস্বামী, শ্যামসুন্দর মিশ্র জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীতে নানা সময়ে সংগীত শিক্ষাদান করতেন। বরোদার বিখ্যাত গায়ক মোলাবক্সও কিছুকাল ঠাকুরবাড়ীতে ছিলেন। আরো একজন মানুষের কথা এখানে উল্লেখ করা প্রয়োজন তিনি হলেন মহর্ষির বন্ধু শ্রীকৃষ্ণ সিংহ। তিনি ঠাকুরবাড়ীর ছোট বড় সকলেরই বন্ধু ছিলেন ও খুব একটা বড়ো ওস্তাদ না হলেও তাঁর প্রভাব ঠাকুর বাড়ীর ছেলেমেয়েদের মধ্যে, বিশেষ করে রবীন্দ্রনাথের উপর বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছিল। এই সংগীতপ্রেমী ব্যক্তিটি শঙ্কর দেবেন্দ্র নাথকে নয়, বাড়ীশুদ্ধ সবাইকে সংগীত পরিবেশন করে অপার আনন্দ দান করতেন এবং ঠাকুরবাড়ীতে সব সময় একটা সুরের পরিবেশ সৃষ্টি করে রাখতেন, বালক রবীন্দ্রনাথের উপর শ্রীকৃষ্ণ সিংহের প্রভাব পড়েছিল খুব বেশী। তাই তাঁর বিভিন্ন নাটকে নানা বেশে এই বৃষ্টিটির আবির্ভাব লক্ষ্য করা যায়।

বাড়ীতে সংগীতের সমগ্র পরিবেশ সৃষ্টির মূলে ছিল মহর্ষির অকুণ্ঠ সমর্থন ও অদম্য প্রচেষ্টা। কেবলমাত্র ওস্তাদী সংগীত নয়। অন্যান্য সংগীতের প্রতিও তাঁর অনুরাগ কম ছিল না। যাত্রা, কাঁবগান, কথকতা, বাউল, কীর্তন ইত্যাদি বিভিন্ন ধারার গান তাঁদের বাড়ীতে বরাবর সমর্থন ও পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করে এসেছে।

মহর্ষি বিভিন্ন শিক্ষার সঙ্গে যেমন সংগীত শিক্ষার ব্যবস্থা করেছিলেন, তেমনি বাড়ীর কেউ সংগীত রচনায় অথবা সংগীত পরিবেশনায় কোনো কৃতিত্ব দেখাতে সক্ষম হলে তাকে পুরস্কৃত ও উৎসাহিত করতেন। একবার পুত্র রবীন্দ্র-

নাথকে তিনি কিভাবে পুরস্কৃত করেছিলেন তার বর্ণনা কবি এই ভাবে তাঁর ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থে দিয়েছেন : “একবার মাঘোৎসবে (মাঘ, ১২৯৩) সকালে ও বিকালে আমি অনেকগুলি গান তৈরী করিয়াছিলাম । তাহার মধ্যে একটি গান ‘নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে, রয়েছ নয়নে নয়নে’ । পিতা তখন চম্চুড়ায় ছিলেন । সেখানে আমার ও জ্যোতিদাদার ডাক পড়িল । হারমোনিয়ামে জ্যোতিদাদাকে বসাইয়া আমাকে তিনি নতুন গান সব ক’টি একে একে গাহিতে বলিলেন । কোনো কোনো গান দুবারও গাহিতে হইল ।

গান গাওয়া যখন শেষ হইল তখন তিনি বলিলেন, “দেশের রাজা যদি দেশের ভাষা জানিত ও সাহিত্যের আদর বৃদ্ধি কবিকে তো তাহারা পুরস্কার দিত । রাজার দিক হইতে যখন তাহার কোনো সম্ভাবনা নাই তখন আমাকেই সে কাজ করিতে হইবে । এই বলিয়া তিনি একখানি পাঁচশ টাকার চেক আমার হাতে দিলেন ।”

মেয়েদের বেলাতেও তিনি বরাবর সকলকে উৎসাহিত করতেন ও সরলাদেবীর ‘জীবনের ঝরা পাতা’ গ্রন্থ থেকে জানিতে পারি যে হাফেজের একটি কবিতায় সুর বসানোর জন্য মহর্ষি তাঁকে হাজার টাকার গয়না দিয়ে উৎসাহিত করেন ।

সংগীতে পৃষ্ঠপোষকতা ও গৃহগ্রাহিতা ছাড়াও মহর্ষির চরিত্রের আর এক বৈশিষ্ট্য ছিল । তিনি গৃহী হয়েও সন্ন্যাসী ছিলেন ও যদিও তিনি আধ্যাত্মিক উপাসনা এই সব নিয়ে থাকতেন, তাঁর কর্মক্ষমতা ছিল অসাধারণ ও তিনি তীক্ষ্ণ বিষয় বুদ্ধিরও অধিকারী ছিলেন । রবীন্দ্রনাথ পিতার কাছ থেকে এই দুটি গুণ উত্তরাধিকারসূত্রে লাভ করেছিলেন । পিতার অধ্যাত্মবাদের প্রভাব তাঁর জীবনে লক্ষ্য করা যায় । তার সৃষ্টি পিতার অসাধারণ কর্মক্ষমতাও তিনি পেয়েছিলেন, যার জন্যে ‘বিশ্বভারতী’ সৃষ্টি ও তার গুরুদায়িত্ব বহন করেও সারাজীবন সাহিত্য ও সংগীতে এতো সৃষ্টি করতে পেরেছিলেন । এই স্বেচ্ছা সত্তার ফলেই তাঁর পক্ষে সম্ভব হয়েছিল একদিকে নিপুণভাবে জমিদারী তদারক করা আর একদিকে সৃষ্টি সঙ্গীত অনুপম সাহিত্য ও সংগীত সৃষ্টি করা ।

সংগীত পরিবেশন ও প্রয়োগ পদ্ধতি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের খুঁতখুঁতে স্বভাব ছিল । সেটাও তিনি পিতার কাছ থেকে পেয়েছিলেন । শোনা যায় বাড়ীতে উৎসব অনুষ্ঠান উপলক্ষে গান বাজনা ইত্যাদির ব্যবস্থা হলে মহর্ষি নিজেই উৎসবের আগে সে সব গান এবং গায়কদের পরীক্ষা করে দেখতেন । এ সম্বন্ধে তাঁর জীবনচরিতকার বলেছেন : “উৎসবের ৪৫ দিন পূর্ব হইতে যে সব সংগীত সংকীর্তন গীত হইবে মহর্ষির সামনে বসিয়া তাহার তালিম দেওয়া হইত । তাল গান সুর ব্যতিক্রম হওয়ার যো নাই । একটু এদিক ওদিক হইলেই তিনি বিরক্তি প্রকাশ করিতেন ও যে পর্যন্ত তাল মান সব ঠিক না হইত, ছাড়িতেন না । কোনো গানে অভ্যাস পাকা না হইলে সে গানটি উৎসবের দিন গাহিতে নিষেধ করিতেন ।”

এবার আমরা আলোচনা করব রবীন্দ্রনাথের উপর তাঁর বড় দাদা স্বিজেন্দ্রনাথের প্রভাব সম্বন্ধে। স্বিজেন্দ্রনাথের ক্ষমতা ছিল বহুমুখী। তিনি ছিলেন দর্শন শাস্ত্রের এবং বিজ্ঞানের, বিশেষ করে গণিত শাস্ত্রের একজন অসাধারণ পণ্ডিত ব্যক্তি। তাছাড়া শিল্প, সাহিত্য ইত্যাদির প্রতিও তার প্রবণতা ছিল। গান বাজনাও তাঁর বিশেষ দক্ষতা ছিল। তাঁর বাঁশী অর্গান ইত্যাদি বাজাতে পারতেন। বেশ কিছু ব্রহ্মসংগীতও রচনা করেছিলেন। আকারমাত্রক স্বরলিপির সূত্রপাত তিনিই করেছিলেন।

বয়সের দিক থেকে রবীন্দ্রনাথ ও স্বিজেন্দ্রনাথের মধ্যে যথেষ্ট তফাৎ ছিল। রবীন্দ্রনাথ ছিলেন তাঁর পুত্রের সমবয়সী। কিন্তু এই অসাধারণ প্রতিভাবান কনিষ্ঠ ভ্রাতার উপর স্বিজেন্দ্রনাথের বিশেষ স্নেহ ছিল। স্বিজেন্দ্রনাথ যখন ‘স্বপ্ন প্রয়াণ’ কাব্য রচনা করেন তখন রবীন্দ্রনাথ নিতান্ত বালক। কিন্তু তখন থেকেই তিনি এই বালকের মধ্যে একটা প্রতিভার স্ফূরণ দেখতে পেয়েছিলেন। তাই তাঁর কাব্যে অন্যান্য গুণবান ভাইয়ের পাশে বালক রবীন্দ্রনাথকে স্থান দিয়েছিলেন। তিনি তাঁর ‘স্বপ্ন প্রয়াণ’ কাব্যে তাঁর ভাইয়ের এইরূপ বর্ণনা দিয়েছেন—

“ভাতে যথা সত্য হেম মাতে যথা বীণ
গুণজ্যোতি হরে যেথা মনের তিমির
নব শোভা ধরে যেথা সোম আর দিব
সেই দেব নিকেতন আলো করে কাঁব”

বড় দাদার কাছ থেকে রবীন্দ্রনাথ নানা বিনয়ে উৎসাহ ও তনুপ্রেরণা পেয়েছিলেন। এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “আমার মনে পড়ে ছেলেবেলায় অনেক জিনিষ বুঝি নাই। কিন্তু তাহা আমার অস্তরের মধ্যে খুব একটা নাড়া দিয়েছে। আমার নিতান্ত শিশু বয়সে মলাজোড়ে গঙ্গার ধারে বাগানে বড়মামা ছাদের উপর একদিন মেঘদূত আওড়াইতেছিলেন। তাহা আমার বুঝিবার দরকার হয় নাই। বুঝিবার উপায়ও ছিল না। তাহার আনন্দ তাবেগপূর্ণ ছন্দ উচ্চারণই আমার পক্ষে যথেষ্ট ছিল।”

—জীবন স্মৃতি।

তাঁর ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থে তিনি বলেছেন, “বড় দাদার কাঁব সম্প্রদায় এতো প্রচুর প্রাণশক্তি ছিল যে তাঁহার যতটা আবশ্যিক তাহার চেয়ে তিনি ফলাইতেন অনেক বেশী। এই জন্যে তিনি বিস্তর লেখা ফেলিয়া দিতেন। তখনকার এই কাব্য রসের ভোজে আড়াল আড়াল হইতে আমরাও বঞ্চিত হইতাম না। এতো ছড়া-ছড়ি হইত যে আমাদের মতো প্রসাদ আমরাও পাইতাম।

সাহিত্য ও গীতিকবিতা এই উভয় ধারার মিলন হয়েছিল মহর্ষির জ্যেষ্ঠ-পুত্র স্বিজেন্দ্রনাথের মধ্যে। সাহিত্য এবং সংগীত এই দুটো ধারাকে একই মিলনসূত্রে গেঁথে স্বিজেন্দ্রনাথ যে নতুন পথের সৃষ্টি করেছিলেন অন্যান্য ভাইয়ের মতো রবীন্দ্রনাথও সে পথের পথিকৃৎ হয়েছিলেন।

রবীন্দ্র সংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

এবার আলোচনা করছি রবীন্দ্রনাথের উপর জ্যোতির্সন্দ্রনাথের প্রভাব সম্বন্ধে।

জ্যোতির্সন্দ্রনাথ ঠাকুরকে নিঃসংকোচে রবীন্দ্রপ্রতিভা রথের সারথি বলা যেতে পারে। তিনি বালক বয়স থেকে রবীন্দ্রনাথকে শিক্ষা সংস্কৃতির প্রায় সমস্ত বিভাগে বরাবর নিজের সঙ্গে রেখে উৎসাহ দিয়ে, প্রেরণা দিয়ে অনেকটা ঠিক নিজের মতো কবে তৈরী করে নিষোঁছিলেন। রবীন্দ্রনাথও মৃত্তকশ্রেষ্ঠ সে কথা স্বীকার করেছেন, “তখন আমার বয়স অল্প। গান গাহিতে আমার বশেষের ক্লাস্তি বা বাধামাত্র ছিল না। তখন বাড়ীতে দিনের পর দিন প্রহরের পর প্রহর সংগীতের বিগলিত ঝরনা ঝরিয়া তাহার শীকার বর্ষণে মনের মধ্যে সুরের রামধন্যকের রং ছড়াইয়া দিতেছে। তখন নব যৌবনে নবনব উদ্যম নতুন নতুন কোত্‌হলের পথ ধরিয়া ধাবিত হইতেছে। তখন সকল জিনিষই পরীক্ষা করিয়া দেখিতে চাই, কিছু যে পারিব না এমন মনে হয় না।... সেই দিন এই যে আমার সমস্ত শক্তিকে এমন দৃর্গম উৎসাহে দৌড় করাইয়াছিলেন, তাহার সারথি ছিলেন জ্যোতিদাদা।

আব এক তাহা গায় রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “গাহিতো, শিক্ষায়, ভাবের চর্চায় বাল্যকাল হইতে জ্যোতিদাদা আমার প্রধান সহায় ছিলেন। তিনি নিজের উৎসাহী ও অন্যকে উৎসাহ দিতে তাহার আনন্দ। আমি অবাধে তাহার সঙ্গে ভাবের ও জ্ঞানের আলোচনা প্রবৃত্ত হইতাম। তিনি বালক-কালিয়া আমাকে অবজ্ঞা করিতেন না—তিনি আমাকে খুব বড়ো রবন্মের স্বাধীনতা দিয়াছিলেন। তাহার সংস্রবে আমার ভিতবাসী সংকোচ ঘুচিয়া গিয়াছিল। জ্যোতিদাদাই সম্পূর্ণ নিঃসংকোচে সমস্ত ভালো মন্দের মধ্য দিয়া আমাকে আমার আত্মোপলব্ধির ক্ষেত্রে ছাড়িয়া দিয়াছেন এবং তখন হইতেই আমার আপন শক্তি নিজের কাটা ও নিজের ফুল বিকাশ কবিবার জন্য প্রস্তুত হইতে পারিয়াছে।” —জীবন স্মৃতি।

একবার জ্যোতির্সন্দ্রনাথের ‘সরোজিনী’ নাটকের জন্যে বালক রবীন্দ্রনাথ একখানা গান লিখে দিয়ోছিলেন। গানখানা হল—

“জ্বল জ্বল চিতা ম্বিগুণ ম্বিগুণ
পীরাণ সপ্নিবে বিধবা বালা
জ্বলুক জ্বলুক চিতার আগুন
দুড়াবে এখনি প্রাণের জ্বালা।”

এই গানখানা রচনা করার সময় রবীন্দ্রনাথের বয়স মাত্র চৌদ্দ বছর। বালক রবীন্দ্রনাথের এই গানখানা রচনা করার পরই তাঁর উপর জ্যোতির্সন্দ্রনাথের দৃষ্টি পড়ল। এই প্রসঙ্গে জ্যোতির্সন্দ্রনাথ বলেছেন, “সরোজিনী প্রকাশের পর হইতেই আমরা রবিবকে প্রমোশন দিয়া আমার সমশ্রেণীতে উঠাইয়া লইলাম। তখন হইতে সংগীত ও সাহিত্য চর্চায় আমরা হইলাম তিনজন অক্ষয় (চৌধুরী), রবি ও আমি।”

—জ্যোতির্সন্দ্রনাথের জীবন স্মৃতি।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ অনেক সময়ে নাটকের প্রয়োজনে গান রচনা করতেন। এই নাটকের প্রয়োজনেই তিনি সংগীতের মধ্যেও ক্রমে একটা পরিবর্তন ও নতুন কিছু সৃষ্টির প্রয়োজনীয়তা অনুভব করলেন। নানা পরীক্ষা নিরীক্ষার মাধ্যমে ক্রমে সৃষ্টির নব স্ফার উন্মুক্ত হল। এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “জ্যোতিদাদা তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্ত দিন ওস্তাদী গানগুলোকে পিয়ানোর মধ্যে ফেলিয়া তাহাদিগকে যথেষ্ট মন্থন করিতে প্রবৃত্ত ছিলেন। তাহাতে ক্ষণে ক্ষণে রাগিণী-গুলোর এক-একটি অপূর্ব মূর্তি ও ভাব বাঞ্ছনা প্রকাশ পাইত।”

—জীবনস্মৃতি।

রবীন্দ্রনাথের এই উক্তি থেকে সহজেই বোঝা যায় যে সংগীতে নতুন পথের সন্ধানে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষায় নিযুক্ত ছিলেন। তাঁর রচিত মানময়ী, পুনর্বাস্ত, বসন্তলীলা, ধ্যানভঙ্গ ইত্যাদি গীতিনাট্যগুলো এই পরীক্ষা-নিরীক্ষা থেকেই জন্ম নিয়েছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত পথকে অনুসরণ করেই রবীন্দ্রনাথ সংগীতে এত অভিনব সৃষ্টি করতে পেরেছিলেন। বাঙ্গালী-প্রতিভা, কালনুগয়া, মাযার খেলা, চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা গীতিনাট্য, শ্যামা ইত্যাদি নৃত্যনাট্য ও অন্যান্য বিভিন্ন ঋতুনাট্যের মাধ্যমে সংগীতকে নতুন থেকে নতুনতর একটা পথে নিয়ে গেছেন ও সে পথের সন্ধান তিনি পেয়েছিলেন তাঁর শিক্ষাগুরু জ্যোতিদাদার কাছ থেকেই।

গোড়ার দিকে অর্থাৎ রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগে রবীন্দ্রনাথ যে-সমস্ত রসসংগীত রচনা করেছেন তাতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের বিশেষ প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। ঐ সময়কার গান বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যে-সমস্ত রাগ-রাগিণী বা তাল তাঁর গানে বেশি ব্যবহার করেছেন, প্রথম যুগের সৃষ্ট রবীন্দ্র-সংগীতে সেই সব রাগ-রাগিণী ও তাল অধিক ব্যবহৃত হয়েছে। সুত্র সৃষ্টির দিক দিয়েও উভয়ের প্রয়োগ পদ্ধতির সাদৃশ্য দেখা যায়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রথম সুত্র সৃষ্টি করতেন, পরে কথা বসাতেন। অবশ্য গোড়ার দিকে রবীন্দ্রনাথ এই ধারায় সংগীত সৃষ্টি করলেও পরবর্তীকালে সুত্র ও কথা একই সঙ্গে তাঁর কাছে ধরা দিত।

অনেক সময় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রদত্ত সুত্রে রবীন্দ্রনাথ ও অক্ষয় চৌধুরী কথা বসাতেন। এই তিনজনের একত্র সংগীত রচনার এক কৌতুকপূর্ণ বিবরণ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ দিয়েছেন :

“এই সময়ে আমি পিয়ানো বাজাইয়া নানাবিধ সুত্র-রচনা করিতাম। আমার দুই পার্শ্ব অক্ষয়চন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ কাগজ পেনসিল লইয়া বসিতেন। আমি যেমনি একটি সুত্র-রচনা করিলাম, অর্মান ই’হারা সেই সুত্রের সঙ্গে তৎক্ষণাৎ কথা বসাইয়া গান-রচনা করিতে লাগিয়া যাইতেন। একটি নতুন সুত্র তাঁর হইবা-মাত্র, সেটি আরও কয়েকবার বাজাইয়া ই’হাদিগকে শুনাইতাম। সেই সময় অক্ষয়-চন্দ্র চক্ষু মৃদয়া বর্মা সিংগার টানিতে টানিতে, মনে মনে কথার চিন্তা করিতেন।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পরে যখন তাঁহার নাক মধু দিয়া হজমভাবে ধূমপ্রবাহ বহিত, তখন বদ্বা যাইত যে এইবার তাঁহার মস্তিস্কের ইঞ্জিন চর্চবার উপক্রম করিয়াছে। তিনি অমনি বাহ্যজ্ঞানশূন্য হইয়া চরুদুটের টুকরাটি, সম্মুখে থাকা পাইতেন এমন কি পিয়ানোর উপরেই, তাড়াতাড়ি রাখিয়া দিয়া হাঁফ ছাড়িঃ “হয়েছে হয়েছে” বলিতে বলিতে আনন্দদীপ্ত মুখে লিখিতে সুরু করিয়া দিতেন। তাঁবি কিস্তি বরাবর শাস্তভাবেই ভাবাবেশে রচনা করিতেন। রবীন্দ্রনাথের চাঞ্চল্য ক্রাচৎ লক্ষিত হইত। অক্ষয়ের যত শীঘ্র হইত, রবির রচনা তত শীঘ্র হইত না। সচবাচর গান বাঁধিয়া তাহাতে সুর সংযোগ করাই পটলিত রীতি, কিস্তি আমাদের পক্ষ্যি ছিল উল্টা। স বের অনরূপ গান তৈরী হইত।”

—জ্যোতির্বিদ্রনাথের জীবনস্মৃতি।

আর একটি বিষয়েও জ্যোতির্বিদ্রনাথের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের মিল ছিল। গানে তান ও অলংকারাদির অথবা প্রয়োগে সংগীতের ভাব এং বাণী, রস ও মাধুর্য নষ্ট করাটা জ্যোতির্বিদ্রনাথ পছন্দ করতেন না, রবীন্দ্রনাথের মতও ছিল তাই। জ্যোতির্বিদ্রনাথ এজন্যে ঠাকুরবাড়ির ওস্তাদ বিষ্ণু চক্রবর্তীকে বিশেষ পছন্দ করতেন ও এন কারণ তিনি এইভাবে বাস্তব করেছেন: “বিষ্ণুর গানের একটা বিশেষত্ব ছিল। ওঁতদেরা এমন রাগিণীতে তান অলংকারেরই প্রাধান্য দেন, বিষ্ণু তেমন কিছু কবিতেন না। তিনি অল্প স্বল্প তান দিতেন বটে। কিস্তি তাহাতে রাগিণীদ মূল রূপটি বেশ ফুটিয়া উঠিত, গানকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিত না। ইহা ছাড়া গানের স্থান যে একটা মূল আছে, সেটিও বিষ্ণুর গানে পূর্ণ মাত্রা, লক্ষিত হইত।

—জ্যোতির্বিদ্রনাথের জীবনস্মৃতি।

সংগীতের দুই সৃষ্টির ক্ষেত্রেও রবীন্দ্রনাথের অনরূপ মত ছিল। এই মত বাদেই তাঁকে তাঁর রাগভিত্তিক গানে হিন্দুস্থানী গানে প্রকৃষ্ট কিছু অলংকার, যথা তান বাট ইত্যাদি বর্জন করার অনুরোধ জারি ছিল। অগ্রজদের, বিশেষ করে জ্যোতির্বিদ্রনাথের প্রভাবে রবীন্দ্রনাথের সুর-সংযোজনায় দক্ষতা পরিপূর্ণতা লাভ করেছিল। যা জ্যোতির্বিদ্রনাথ নিজেই স্বীকার করে বলেছেন: “ইহার পবেই শ্রীমান্ রবীন্দ্রনাথের আমল। তাঁহার অসামান্য কবি প্রতিভা এখন রক্ষসংগীতকে প্রায় পূর্ণতা পৌছাইয়া দিয়াছে। নানা সুর, নানা ভাব, নানা ছন্দ, নানা তাল রক্ষসংগীতে আজ তাহারই দেওয়া। তাঁহার বীণা এখনও নীরব হয় নাই।”

—জ্যোতির্বিদ্রনাথের জীবনস্মৃতি।

জ্যোতির্বিদ্রনাথের পত্নী কাদম্বরী দেবীও রবীন্দ্রনাথের সংগীত ও সাহিত্য সৃষ্টিতে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করেছিলেন। তিনি তাঁর এই অসাধারণ প্রতিভাবান তরুণ দেবরটিকে নানা ভাবে, কোনো সময়ে ইচ্ছে করে তাঁর কবিতা ও গানের বিরূপ সমালোচনা করে তাঁর সৃষ্টিকে নানা ভাবে উন্নততর পথে এগিয়ে নিয়ে

যেতে সাহায্য করেছিলেন। তাঁর এই বৌদ্ধিদিটির স্নেহ ও মায়ামমতার কথা রবীন্দ্রনাথ তাঁর শেষ জীবন অবধি নানা প্রসঙ্গে বারবার উল্লেখ করে গেছেন।

ঐশ্বর্যী দেবী কবির বন্ধু বয়সে তাঁর নিকট থেকে কাদম্বরী দেবী সম্বন্ধে অনেক কথা শনে তাঁর ‘মৎপুত্রে রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে লিখেছেন : “বিস্মিত মনে তাই ভাবি, এত দীর্ঘ সময়ের বাবধানের পরে যে স্নেহের স্মৃতি এমন ওজপ্রাভাভে তাঁর জীবনে জড়িয়ে ছিল, তাঁর কল্পনায় মাধুর্য বিস্তার করত, অসংখ্য কবিত্বের কেন্দ্র হত, সে না জানি কি প্রভাবমণ্ডিত ছিল। কিম্বা কবির মন তাঁর আপন আলোতেই নৃষ্টি করে জগৎ, বাইরে তার অবলম্বন উপলক্ষ্য নাত্র। তবুও একথা মনে না করে পারা যায় না এমন অভূতপূর্ব বিরাট প্রতিভার মধ্যে এত গভীর দীর্ঘকালস্থায়ী প্রভাব যিনি বিস্তার করতে পারেন তিনি কম প্রতিভাশালিনী নন।”

আগেই বলা হয়েছে যে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের পৃষ্ঠপোষকতায় ঠাকুরবাড়ি গণীভবনে একটা সংগমস্থলে পরিণত হয়েছিল ও সেই-সব গণীদের সাহচর্যে রবীন্দ্রপ্রতিভা বিকাশের বাস্তা খুলে গিয়েছিল। তবে প্রত্যক্ষভাবে রবীন্দ্রনাথ বিশেষ কোনো ওস্তাদের নিকট উচ্চাঙ্গ সংগীতের কোনো তালিম বা শিক্ষা গ্রহণ করেন নি। তিনি যা গিথেছিলেন তা ‘মদ্য আড়াল-আবডাল থেকে শনে শনেই। রবীন্দ্রনাথও এই বিষয়ে বলেছেন “মাল্যকাল থেকেই আমি সকল বিদ্যালয়ের পলাতক ছাত্র। সংগীত বিদ্যালয়েও আমার হাজিরা দেখলে দেখা যাবে আমি অধিকাংশ কালই গরহাজির ছিলাম।” অন্য জায়গায় তিনি বলেছেন যে গুরু-করণের মাধ্যমে কিম্বা নাড়া বেঁধে তিনি সংগীতের কোনো শিক্ষা গ্রহণ করেন নি অথচ দেখতে পাওয়া যায় যে রবীন্দ্রসংগীতের বিগল ভাঙারে, হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গ সংগীতের সমাবেশ ও প্রভাবই রয়েছে সর্বাধিক। রবীন্দ্রসংগীত ধারার বিরাট পাশ্চাত্য ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীতের বিভিন্ন গীতশৈলী, রাগ-রাগিণী, তাল ইত্যাদির যে বিপুল সমাবেশ দেখা যায় তা আমাদের মনে বিস্ময়ের উদ্রেক করে। মনে স্বভাবতই প্রশ্ন জাগে জীবনের কোনো সময়েই কারো কাছে তালিম না নিয়ে বা শিক্ষালাভ না করে উচ্চাঙ্গ হিন্দী সংগীতের উপর এতটা জ্ঞান বা দখল কী করে তিনি অর্জন করলেন? এর উত্তরে এইটুকু বলা যায় যে বাড়ির পরিবেশ, পিতা ও অগ্রজদের প্রভাবে ও উৎসাহে, বিভিন্ন গণীজনের অনুপ্রেরণায় ও সর্বোপরি তাঁর অসাধারণ প্রতিভাবলে তা সম্ভব হয়েছিল।

তাঁর পারিবারিক আবহাওয়া রবীন্দ্রনাথের সংগীত সৃষ্টিকে কিভাবে প্রভাবিত করেছিল তা রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর এইভাবে ব্যক্ত করেছেন :

“জোড়াসাঁকোর সংগীতচর্চা লাভ হল বাড়ির ছেলোদের। ছেলোদের ভিতর সংগীতের গুর চুইয়ে পড়ছে। তেমন, বড়ো মেঘ থেকে বৃষ্টি হয়, মাটি ঘাস তার রস টেনে নেয়। তেমনি নিজ নিজের শক্তি মতো ছেলেরা তা টেনে নিচ্ছে। পাথুরেঘাটার যেমন দলবাদী সংগীত হত, এখানে সেভাবে নয়। এখানে ঠাকুরদাস

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

জীবনে স্দর বাজছে। জ্যোতিকাশায় ওঁরা গাইতেন, ছেলেদের মন ভিজল স্দরেতে। রবিকা'র বেলা তাই। তাঁর মন রস গ্রহণ করলে, তারপর স্দরের যে ফল ফুটল তা কালোয়াতী বা আর-কিছন্ন সঙ্গেই মিলে না। নতাকার হাওয়ার মতো যা বইল, তার ফল রবীন্দ্রসংগীত। এ যেন বসন্তের পাখি— কোথা থেকে স্দর পেলো, কেউ বলতে পারে না।”

—‘গীতিবিতান বার্ষিকী’, ১৩৫০

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগ

(১৮৭৭-১৯০০)

এই যুগকে অনেকটা রবীন্দ্রনাথের শিক্ষানবিশী যুগ বলা যেতে পারে যখন তিনি বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই বিশিষ্ট হিন্দুস্থানী গান, পাশ্চাত্য সংগীত ও অন্যান্য প্রাদেশিক ও তৎকালীন প্রচলিত বাংলা গানকে ভেঙে ও তার ধারা ও শৈলী অবলম্বনে তাঁর গান রচনা করছিলেন। তা ছাড়া এই সমাকার তাঁর অনেক গানে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, অক্ষয় চৌধুরী ও নিধুবাবুর বৈঠকী গানের প্রভাব ছিল। স্বতন্ত্র ও স্বাধীন রচনাও ছিল তবে তাতেও সেই যুগের সংগীত বচনা ও গায়ন পদ্ধতির প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। এই যুগের শেষভাগে অবশ্য সংগীত রচনায় তাঁর স্বকীয়তার স্ফূরণ সুস্পষ্ট।

এই সময়ে তিনি যে-সব গান রচনা করেছিলেন তার একটি তালিকা এই অধ্যায় শেষে দেওয়া হল। তালিকাটি সন তারিখ নিরিখে সম্পূর্ণ নির্ভুল বা এতে এই যুগে রচিত রবীন্দ্রনাথের সমস্ত গান স্থান পেয়েছে তা সঠিক ভাবে বলা চলে না এবং তা করবার চেষ্টাও করা হয় নি। কারণ এই যুগের রচিত সমস্ত গানের একটি পূর্ণাঙ্গ তালিকা প্রকাশ করা আমার গবেষণার উদ্দেশ্য ছিল না। এই তালিকাটিতে সেই-সব গানকেই বেশির ভাগ অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে যার উপর ভিত্তি করে তাঁর সংগীত সৃষ্টির প্রস্তুতি ও বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠেছে। আশা করা যায় এই তালিকাটি পর্যালোচনা করলেই এই যুগে কবির সংগীত সৃষ্টির প্রকৃতি, ধারা ও মান সম্বন্ধে একটা মোটামুটি ধারণা করা সম্ভব হবে। যেখানে যেখানে উল্লিখিত গানের বচনস্থল জোগাড় করা সম্ভব হয়েছে সেখানে তা উল্লেখ করা হয়েছে।

একটু লক্ষ্য করলেই ধরা পড়বে যে এই তালিকাটিতে রাগ-ভিত্তিক ধর্ম বা ব্রহ্মসংগীতেরই আধিক্য। তা ছাড়া এই যুগে তিনি বাস্তবিক-প্রতিভা, কালমৃগয়া ও মায়ার খেলা এই তিনটি গীতিনাট্যও রচনা করেছিলেন ও তাতে কিছু নাট্য-সংগীতের নমুনা পাওয়া যায়।

এই সময়ে কিছু প্রেম সংগীত, স্বদেশী সংগীতও রচিত হয়েছে। তবে ভানু-সিংহের পদাবলী বাদ দিলে এ যুগে রচিত কীর্তন গানের সংখ্যাও অপেক্ষাকৃত কম। লোকসংগীত বা বাউল গানও তাঁর সংগীত সৃষ্টির উপর তখন তেমন প্রভাব বিস্তার করতে পারে নি। বস্তুত এই সময়টাকে কবির উপর বাংলার প্রচলিত ও লোকসংগীতের প্রভাব খুবই নগণ্য। তিনি তৎকালীন প্রচলিত ও ঠাকুরবাড়ির গুস্তাদদের গাওয়া দরবারী বা ক্লাসিক্যাল সংগীত স্বারাই বেশি প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন ও তাঁর পূর্বাচার্যদের যথা রামমোহন রায়, দেবেন্দ্রনাথ,

রবীন্দ্রসংগীতেব ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

জ্যোতির্সুন্দনাথ—এঁদের অনুসৃত সংগীতের ধারারই অনুসরণ করে চলছিলেন, যদিও এর মধ্যে কিছুটা স্বকীয়তার চিহ্নও রেখেছিলেন।

এই যুগের রবীন্দ্রনাথের সংগীত সৃষ্টিকে তিনটি ভাগে ভাগ করে আমরা আলোচনার সূত্রপাত করব। সেই ভাগগুলো যথাক্রমে (ক) ভাঙা ও রাগাভিত্তিক গান, (খ) বাংলা দেশে প্রচলিত ও লোকসংগীতের উপর ভিত্তি করে রচিত গান, (গ) নাট্য সংগীত (এর মধ্যে বিলাতী গানও অন্তর্ভুক্ত)।

এবার আলোচনা করা যাক তাঁর ‘ক’ বিভাগের গানগুলো সম্বন্ধে :

এই যুগে রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিতে অনেক গান পাওয়া যাবে যা তিনি প রানো সংগীত দ্রষ্টা যথা মানদাস, জ্ঞানরঙ্গ, অদাবঙ্গ, বেজু, যদুভট্ট, হরিদাস স্বামী, কৃষ্ণরসিক, গুণসেন, জানকীদাস, তানসেন প্রভৃতি ঋষদ-রচয়িতাদের গান ভেঙে রচনা করেছেন। তা ছাড়া কিছু খেলালঙ্গ ও চম্পাভাঙ্গের গানও রচনা করেছিলেন। এই প্রসঙ্গে জ্যোতির্সুন্দনাথের নিম্নোক্ত উক্তি বিশেষ প্রাধান্যবাহী :

“ইহাদের [যদুভট্ট প্রভৃতির] গান ভাঙ্গিয়া এখন আমি এবং বড় দাদা (স্বজেন্দ্রনাথ) অনেক রঙ্গ সংগীত রচনা করিয়াছিলাম। কি মোখীন কি পেশাদার কোনও গায়কের কোনও গান ভাল লাগলেই, আমি সেটি টুকিয়া লইয়া, আমরা রঙ্গ সংগীত রচনা করিতে বসিতাম। এইরূপে রঙ্গ সংগীতে অনেক বড় বড় ওস্তাদী সুর ও তাল প্রবেশ করিয়াছে। বাঙালার সংগীতেব উন্নতি আমি করিয়াই হইয়াছে।”

—জ্যোতির্সুন্দনাথের জীবনস্মৃতি।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর সংগীত রচনায় হুগুজদের পস্থা অনুসরণ করলেও তার মধ্যেই তাঁর স্বকীয়তা ও প্রতিভার স্বাক্ষর রেখেছিলেন। এটা ভালো-ভাবে উপলব্ধি করা যাবে যদি আমরা কাফি রাগের উপর হিন্দী গান ‘মুম্বা ম বরখে আজু বাদরওয়া’ গানটির উপর ভিত্তি করে স্বজেন্দ্রনাথের রঙ্গসংগীত ‘দীন হীন ভক্তে নাথ কর দয়া’ ও জ্যোতির্সুন্দনাথের রচিত ‘তুমি হে ভরসা মম অকুল পাথারে’ গানগুলোর সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের রচিত ‘শূন্য হাতে ফিরি হে নাথ’ গানটির তুলনা করি। এই কটি ভাঙা গানের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের রচনাই যে সর্বোৎকৃষ্ট তা একটু লক্ষ্য করলেই বোঝা যায়।

এই প্রসঙ্গে আর-একটি গানের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে যা হল রবীন্দ্রনাথের ‘নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে’, যে গানটি শুনে তার পিতা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ তাঁকে পরস্কৃত করেছিলেন। এই গানটি উল্লেখ করার কারণ হল এই যে এই গানের সঙ্গে রাজা রামমোহনের একটি ধর্মসংগীতের কিছুটা সাদৃশ্য আছে যদিও সে সাদৃশ্যটা শুধু তার প্রথম পঙ্ক্তিতেই আবদ্ধ। রামমোহনের গানের প্রথম পঙ্ক্তিতে আছে ‘মন যারে নাই পায়, নয়নে কেমনে পাবে’ কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ‘নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে রয়েছ নয়নে নয়নে’ গানটির

সঙ্গে সাদৃশ্য এইখানেই শেষ। কারণ রামমোহনের গানের পরবর্তী পণ্ডিতগুলো, যথা 'সে অতীত গুণগ্রন্থ, হিন্দুর বিষয় নয়, রূপের প্রসঙ্গ তায় কি রূপে সম্ভবে' শব্দ আনুষ্ঠানিক ধর্মচিন্তায় পর্যবসিত হয়েছে। এর সঙ্গে যদি আমরা রবীন্দ্রনাথের উপরোক্ত গানের 'হৃদয় তোমারে পাষ না জানিতে রয়েছ হৃদয়ে গোপনে' বা 'তুমি আর আমি মাঝে 'বেহ নাই, কোনো বাধা নাই ভ্রুবে' সদৃশ পণ্ডিতগুলোর তুলনা করি তবে স্পষ্ট ধরা পড়বে যে রবীন্দ্রনাথ ভাষা ও ভাবের দিক দিয়ে তাঁর পূর্বাচার্যদের থেকে কতটা দূরে এসে সেই প্রথম জীবনেই ধর্মসংগীত রচনায় একটা নিজস্ব রাস্তা ধরে এগোবার চেষ্টা করেছেন।

হিন্দুস্থানী গান থেকে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতকে স্চনার ধারা অনুসারে দুই ভাগে বিভক্ত করা যায়। এক ভাগে হল সেই-সব রচনার ধারা যেখানে রবীন্দ্রসংগীত মূল গানের হুবহু অনুসরণে রচিত হয়েছে। আন-এক ভাগে রয়েছে সেই সব গান যাতে মূল গানের প্রভাব অপরিসীম থাকলেও রবীন্দ্রনাথের মৌলিক প্রতিভার ছাপ স্পষ্ট বিদ্যমান।

প্রথম ভাগের অর্থাৎ মূল গানের হুবহু অনুসরণে রচিত রবীন্দ্রসংগীতের সংখ্যা খুবই কম। এই যুগে রচিত, 'হৃদয় নন্দন বনে' ও পবের যুগে রচিত 'প্রচণ্ড গজনে আগিল' সদৃশ কয়েকটি গান বাদ দিলে এরূপ হুবহু অনুসরণে রচিত গানের সংখ্যা নেই বললেই চলে। যেখানে কথা ও মূর্বে মূল গানকে অনুসরণ করা হয়েছে সেখানেও অনেক ক্ষেত্রে দেখা গেছে যে তারও কোনো না-কোনো ক্ষেত্রে পরিবর্তন ঘটানো হয়েছে। যেমন 'হৃদয় নন্দন বনে'র মূল গান 'উড়ত বন্ধন নব আবির্ভবে নমুসকর্ম' গানটির ছন্দ ছিল ৩২ কিন্তু ভাঙা গানটিকে পরে ২৩ ছন্দে পরিবর্তিত করা হয় ও এই ছন্দই ভাঙা গানটির পক্ষে সঙ্গত হয়েছে সন্দেহ নাই।

এ ছাড়া কিছু গানে রবীন্দ্রনাথ মূল হিন্দুস্থানী গানের সুর অবলম্বন বলা হাড়াও এর কথা অনেকাংশে রেখেছেন। যথা 'আজ বহুত সুগন্ধ পবন' তার হাতে পড়ে হয়েছে, 'আজি বহিছে বসন্ত পবন', 'হে মা প্রবল বলী' হয়েছে 'হে মহা প্রবল বলী' ও 'দেবন দেব মহাদেব' গানটি ভেঙে রচিত হয়েছে 'দেবাদিদেব মহাদেব' ইত্যাদি।

দ্বিতী। ভাগের ভাঙা গানে অর্থাৎ যে-সব রচনায় রবীন্দ্রনাথের স্বকীয়তা স্পষ্ট বিদ্যমান তাদের মূল গানের সঙ্গে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের এই ক'টি বিষয়ে মিল বা অমিল লক্ষ্য করা যায়— (ক) রচনার বিষয়বস্তু, (খ) সুর, (গ) তাল ও লয়, (ঘ) কালি সংখ্যা।

যেখানেই এটা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে যে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই মূল হিন্দু গানের কাব্যার্থ বা সাহিত্য, বাণী ও ভাব ও ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতের ভাব আলাদা ও রবীন্দ্রনাথের হাতে যে ভাঙা গানের বাণী বা সাহিত্য অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সমৃদ্ধতর হয়েছে তাতে কোনো সন্দেহ নাই। এই প্রসঙ্গে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

দৃষ্টান্ত হিসেবে নিম্নোক্ত কয়টি ভাঙা গানের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

যদুভট্ট-রচিত ‘ফুলি বন ঘন মোর’ গানটি বসন্ত ঋতুর বর্ণনামূলক কিস্তি রবীন্দ্রনাথের হাতে পড়ে ‘আজি মম মন চাহে জীবনবন্ধুরে’ ভাঙা গানটি একটি ভিন্নতর ও গভীরতর ব্যঞ্জনা লাভ করেছে। এই দুটি গানের বাণী পরপর উদ্ধৃত করা হল। যা থেকে আমার এই বক্তব্য আরো পরিস্ফুট হবে।

বাহার, চৌতাল (দ্রুতগতি)

পাঠ্য

ফুলি বন ঘন মোর আয় বসন্ত রি
অব বহত পবন মন্দ মন্দ সমীরণ মন ভাবে
জব মধুপবন্দ নিরতকর গুঞ্জার
নই নই কলিয়ন পর জাব চুবক হয়ত ॥

সঙ্গীত

কেতকী গুলাব ঔর চম্পা বকুল বেলা
অতি কোমল দল কদম সহিত প্রফুল্লিত ভই
নাথ নাথ নিস্ত করত নাবী নিরথ নাথ ॥

অবলম্বনে রবীন্দ্রসংগীত

বাহার—চৌতাল

আজি মম মন চাহে জীবন বন্ধুরে,
সেই জনমে মরণে নিত্য সংগী
নিশিদিন সুখে শোকে—
সেই চির আনন্দ, বিমল চিরসুখা,
যুগে যুগে কত নব নব লোকে নিহত শরণ ॥
পরশাস্তি, পরমপ্রেম, পরামুত্তি, পরমক্ষেম
সেই অতরত্ন চির সুন্দর প্রভা, চিত্তসুখা,
ধর্ম-অর্থ-কাম-ভরণ রাজা হৃদয় হরণ।

গুরু কথ্যই নয় মূল গানটির সঙ্গে ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটির সুরেরও কিছ-
পার্থক্য আছে এটা পরিস্ফুট হবে যদি আমরা ভাঙা রবীন্দ্রসংগীতটির ‘পদা-
শাস্তি পরমপ্রেম, পরামুত্তি পরমক্ষেম’ অংশের সঙ্গে মূল গানের ‘কেতকী
গুলাব ঔর চম্পা বকুল বেলা’ অংশটির সুরের তুলনা করি :

মা-গধা	না না	-সাঁ সাঁ	সাঁ -	সাঁ সাঁ	-	সাঁ
কে ০০	ত কী	০ গু	লা ০	ব ও	০	র

না -সাঁ | রা -জ্ঞা | রা সাঁ | -না রা | সাঁ -া | গা -ধা
 চ ম্ | পা ০ | ব ক্ | ০ ল | বে ০ | লা ০
 গ'ণা গধা | গধা না | -সাঁ সাঁ | সাঁ সাঁ | সাঁ স'না | -সাঁ সাঁ
 প০ রা০ | ০০ শা | ন্ তি | প র | ম প্রে০ | ০ ম
 স'না সাঁ | -সাঁ রাঁ | -জ্ঞা র'সাঁ | স'না স'না | রসাঁ স'না | -স'ণা গধা
 প০ রা | ০ ম্ | ক্ তি০ | প০ র০ | ম০ ক্ষে০ | ০০ ম০

এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে যে যদুভট্ট রচিত ধ্রুপদ 'ফুল্লিবন ঘন' গানটি দুই ত কের ও দুই তকের ধ্রুপদ সাধারণত খুব কমই দেখতে পাওয়া যায়।

প্রেম বিষয়ক 'লাগি মোরে ঠুমক পলংগনা' গানটি তাঁর হাতে পূজা পর্যায়ের 'আনন্দধারা বহিছে ভুবনে' গানে রূপান্তরিত হয়েছে। শূদ্ধ বাণী বা ভাবেতেই নয়, এতে আরো পরিবর্তন ঘটেছে যথা (ক) মূল গান দুই কলি যুক্ত হলেও ভাঙা গান রবীন্দ্রনাথ বেধেছেন ৪ কলিতে, (খ) মূল গান মালকোষ রাগে কিন্তু ভাঙা গানটি রবীন্দ্রনাথ বেধেছেন মিশ্র মালকোষ রাগে ও তাতে কোমল রে ও কর্ণি মধ্যম ব্যবহৃত হয়েছে।

উপলোক্ত বস্তুবাটি পরিস্ফুট করার জন্যে মূল ও ভাঙা গানের বাণী নীচে উদ্ধৃত ও দুটি গানেরই কিছু অংশের স্বরলিপির নিদর্শন দেওয়া হল।

মালকোষ—ত্রিতাল—মধ্যলয়

স্বয়ী

লাগি মোরে ঠুমক পলংগনা
 রি ননদিয়া ঘর বিরনমোহে
 কহত পাল বাজে ঘুংগরিয়া।

হস্তরা

তনমন ধন নিত চামর করহঁ
 সদারংগ পিয়া লাগত নিক
 গোরে গাত খুব জাত মন্দারিয়া।

অবলম্বনে ববীন্দ্রসংগীত

মিশ্র মালকোষ। ত্রিতাল (ঈষৎ বিলম্বিত মধ্যলয়)

আনন্দধারা বহিছে ভুবনে
 দিন রজনী কত অমৃতরস উঠলি যায় তনন্ত গগনে ॥

ববীজসংগীতেব ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পান করে রবি শশী অঞ্জলি ভবিষ্য,
সদা দীপ্ত রহে অক্ষয় জ্যোতি—
নিত্য পূর্ণ ধরা জীবনে কিরণে ॥
বসিয়া আছ কেন আপন মনে
স্বার্থ নিমগন কী কারণে ?
চারি দিকে দেখো চাহি হৃদয় প্রসারি,
ক্ষুদ্র দঃখ সব তুচ্ছ মানি
প্রেম ভবিষ্য লহো শূন্য জীবনে ॥

সরলিপি

লাগি মোবে ঠুমক পলংগনা

ত্রিতাল—মধ্যলয়

[মা]

৭

II - সা - গা সা | সা - সগা দা-গা |
০ লা ০ গি | মো ০ ০০ বে ০ |

I সা সা মা জা | মা না মা জা | মা সা গা সা | মা 'সগা দা গা I
ঠ ম ক প লঙ গ না ০ | ০ লা ০ গি | মো ০০ রে ০

I সা সা মা জা | মা মা মা -জা | -মা সা -গা সা | সা সা গা দা I
ঠ ন ক প লঙ গ না ০ | ০ বি ০ ন | ন দি যা ০

I-গা দা দা গা | সা সা মা মা | মা না না না | ১ মা :জা -১ I
০ ঘ র বি | ব ন মো হে | ক হ ত পা | ০ ল বা ০

I জমা -দগা -সাঁ সাগা | গদা দমা :জো -মজা I
জে ০ ০০ ০ ঘনঙ | গ০ রি ০ রা ০ ০০

আনন্দধাবা বহিছে ভুবনে

ত্রিতাল—ঈষৎ দ্বিলম্বিত

[মা]

II সা সা গা ঙ্গা | সগা স গা দা-গা | সা সা মা জ্ঞা | মা জ্ঞা মা-জ্ঞা I
আ ন ন্ দ | ধা ০ ০ বা ০ | ব হি ছে ভু | ব নে আ ০

I-মা সা গা ঙ্গা | সা গা সগা দা গা | সা সা মা জ্ঞা | মা মা জ্ঞা-জ্ঞা I
০ ন ন্ দ | ধা ০০০ বা ০ | ব হি ছে ভু | ব নে ০ ০

I-মা সা গা ঙ্গা | সা সা গা দা | গা দা দা গা | সা সা মা মা
০ দি ০ ন | ব জ নী ০ | ০ ক ত অ ম্ ত ব স

I মা মা মা মা | -া মা জ্ঞা | মদ গসা স গা গদা | দমামজ্ঞা মত্তামজ্ঞা II
উ থ লি যা ০ | ০ ০ ন ০ ত ০ গ ০ | গ ০ নে ০ তা ০ ০ ০

এ ছাড়া এই ভাঙা গানের আগে একটি স্ববলিপিও স্থান পাও গিয়েছে যা ১৩০৩ সালে জ্যোতিবিন্দুনাথ ঠাকুর সম্পাদিত তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা প্রকাশিত হইছিল। অনুমান করা খুব সঙ্গত ন হইবে এক স্ববলিপির। তখন জ্যোতিবিন্দুনাথ। এই ভাঙা গানটিতে গুরু শব্দ লেবে ও কাড় মান শব্দ গা ও পঞ্চম ব্যবহৃত হইছে। এই ভাঙা গানটির তৎকালীন স্ববলিপি নীচে দেওয়া হইল, সেখানে এই ৪টি পদা, তথাৎ শব্দ লেবে, শব্দ গা, শব্দ মা ও পঞ্চমেব ব্যবহার হইছে।

ম ন কৈ ষ—ব ও

মা গা I মা সা গা ঙ্গা | সা গা সগা পা | সা গা . গা
আ ০ ০ ন ০ দ | ধা ০০০ বা ০ | ব হি ছে ভু

ম গা পা মা গা

নে আ ০

I দা মা মা মা | -া সা সা মা | জ্ঞা জ্ঞা মা মজ্ঞা | জ্ঞা মজ্ঞা মত্তা-মজ্ঞা
নি ০ তা প্ | ০ গ্ ধ যা | জী ব নে কি ০ | ব নে ০ আ ০ ০ ০

রবীন্দ্রসংগীতের জন্মবিকাশ ও বিবর্তন

ভিন্ন সুরে, অনেকটা মূল গানকে অনুসরণ করে গাওয়া ‘আনন্দধারা বহিছে ভুবনে’ গানটির একটি রেকর্ড বহুল প্রচারিত আছে। কিন্তু রেকর্ডে গাওয়া গানটির সুরের উৎস স্থল না জানায় ও বিশ্বভারতীর কোনো গ্রন্থে এর স্বরলিপি না পাওয়াতে এই গানটির স্বরলিপি দেওয়া বা এর সম্বন্ধে কোনো আলোচনা করা সম্ভব হ'ল না।

‘বাণী নিরখত ভুজঙ্গ পতাল লোক গগ্নো’ হিন্দুরীর বর্ণনামূলক ক্ষেমরসিক-রচিত তাড়ানা রাগে চোতালের একটি ধ্রুপদ। এই গানটি ভেঙে রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছেন পূজা পর্যায়ের গান ‘বাণী তব ধায় অনন্ত গগনে’। শব্দ-কথাই নয়, এতে সুরের ও রসের পার্থক্য আছে। হিন্দী গানের মধুর রসের পরিবর্তে ভাঙা গানটিতে শাস্ত রসের উপস্থাপনা করা হয়েছে।

ঋতু বিষয়ক ধামার গান ‘আরো ফাগুন বড়ো মান’ তাঁর হাতে ‘সুধা নাগর-তীরে’ রঙ্গসংগীতে রূপান্তরিত হয়েছে। খেরালাঙ্গ ‘মুঝে পেয়ালা ভর দে’ গানটি পরিবর্তিত হয়েছে ‘দাও হে হৃদয় ভরে দাও’ গানে ও টপ্পা ‘বে পরি জা তাডে’ গানটি রূপান্তরিত হয়েছে ‘কে বসিগে আজি হৃদয়সনে’ গানটিতে। এরূপ আরো বহু গানের দৃষ্টান্ত উল্লেখ করা যেতে পারে যেখানে রবীন্দ্রনাথ ভাঙা গানে সুরের বাণীর পরিবর্তন ঘটিয়েছেন। কিন্তু তাঁর ভাঙা গানে অন্যের প্রভাব যতখানিই থাকুক-না কেন গোড়ার থেকেই কথা ও সুরের সামঞ্জস্য সংগীত রচনার আদর্শ রবীন্দ্রনাথ গ্রহণ করেছিলেন ও তাঁর ভাঙা ও রাগাভিত্তিক গানে সরস্বতী হিন্দুস্থানী সংগীতের অলংকরণের তাৎপর্য যথা ধ্রুপদ গানে বাট, ম্রিগুণ চোগুণ করা, খেরালাঙ্গ গানে বিস্তার ও তান এবং টপ্পা গানে অতিদ্রুত জমজমা তান—এই-সব অলংকরণ বর্জন করেছিলেন।

এই যুগের ভাঙা গান ও তার স্বাধীন ভাবে রচিত রাগাভিত্তিক গানগুলো পর্যালোচনা করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে তাতে ধ্রুপদাঙ্গ গানের সংখ্যাই সর্বাধিক।

হিন্দুস্থানী গীতরীতির মধ্যে ধ্রুপদ গান কেন তাঁকে বেশি আকৃষ্ট করেছিল তার কারণ বস্তুতে হ'লে রবীন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত উক্তিটি বিশেষ সহায়ক হবে, “আমরা বাল্যকালে ধ্রুপদ গান শুনতে অভ্যস্ত। তার আভিজাত্য বহু সীমার মধ্যে আপন মর্যাদা রক্ষা করে। এই ধ্রুপদ গানে আমরা দুটো জিনিস পেয়েছি—একদিকে তার বিপুল গভীরতা; আর একদিকে তার আত্মগমন ও সঙ্গীতের মধ্যে আপন ওজন রক্ষা করা। এই ধ্রুপদের সৃষ্টি আগেকার চেয়ে আরো বিস্তীর্ণ হোক। আরো বহুকক্ষণবিশিষ্ট হোক, তার ভিত্তি-সীমার মধ্যে বহু বৈচিত্র্য ঘটুক, তা হ'লে সংগীতে আমাদের প্রতিভা বিশ্বজয়ী হবে।”

—সুর ও সংগীত। ধ্রুপদটি প্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লেখা পত্র।

আগেই বলা হয়েছে যে গোড়া থেকেই রবীন্দ্রনাথের সংগীত রচনার আদর্শ

ছিল কথা ও সুরের সামঞ্জস্য সাধন, সেজন্যে খেয়াল গানের চেয়ে ধ্রুপদ গানই তাঁকে বেশি আকৃষ্ট করেছিল, কারণ খেয়াল গানে বাণীর স্থান অপেক্ষাকৃত গোণ। এমন কি অর্থহীন তানা, নানা, নোম তোম, ইত্যাদি শব্দ দিয়েও খেয়াল গান সৃষ্টি করা যায় বা করা হয়েছে। খেয়ালে মত্ত সুরবিহার হল তার প্রধান কাজ ও এই ধারার গানে ক্রমে ক্রমেই গানের বাণী সংকুচিত হয়ে চাব লাইন, দ ই লাইনে এসে ঠেকল, এমন-কি পুরো দুটো লাইনেরও খেন আর দরকার রইল না।

খেয়াল ও ঠুংরী গানে বাণীর এই স্বল্পতা ও গোণ ভূমি বা এবং তাতে বাণী-নিরপেক্ষ মত্ত সুরবিহারের আধিক্য সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে এবীন্দ্রনাথ রহস্য করে বলেছিলেন, “গানের কথায় আছে ‘চলত রাজকুমারী’ কিন্তু সুরের মোহে পড়ে গিয়েছেন যে ওস্তাদী গাইলো তিনি ‘চলত’ শব্দটিকে দিয়ে সুরে ফিরে সুরের জাল বুননে চলেছেন। এদিকে রাজকুমারীর চলা যে আর হয় না, ওস্তাদের সে দিকে আর খেয়ালই নেই।”

কিন্তু ধ্রুপদ গানে বাণীর স্থান উপেক্ষণীয় নয়। তানসেনেব রচিত যে-সমস্ত প্রাচীন ধ্রুপদ গান আমরা পাই তাতে গানের বাণীতে যথেষ্ট কবিত্বশক্তির পরিচয় মেলে। ধ্রুপদ গানে বাণী ৪ তুক বিশিষ্ট হওয়াতে তাকে কেন্দ্র করে সুর যথেষ্ট বিস্তৃতিলাভ করার সুযোগ পান ও শোনা যায় যে প্রাচীনকালে এমন সব ধ্রুপদ গান গাওয়া হতো যা শুধু মুনলেই যে রাগে গানটি বাঁধা সেই রাগের বিস্তারের রাস্তার ইঙ্গিত মিলত।

মুতরাং খুব সংগত কারণেই এবীন্দ্রনাথ অন্যান্য হিন্দুস্থানী ধারার গানের চেয়ে ধ্রুপদ গানের দিকে বেশি আকৃষ্ট হলেন। কারণ আগেই বলা হয়েছে যে ধ্রুপদ ৪ তুক বিশিষ্ট হওয়াতে তাতে বিস্তৃত কাব্য রচনা ও সুরারোপের সুযোগ ছিল, রবীন্দ্রনাথও সুর ও বাণীর সামঞ্জস্য গান রক্ষা করার আদর্শকে গোড়া থেকেই গ্রহণ করেছিলেন। তা ছাড়া যে-সমস্ত ওস্তাদেরো তখন ঠাকুরবাড়িতে যাতায়াত করতেন তাঁরা বেশির ভাগই ছিলেন ধ্রুপদীয়া ও রবীন্দ্রনাথের বেশির ভাগ ভাঙা গানই এই সব ওস্তাদের মূল্য থেকে শোনা ধ্রুপদ গান ভেঙে রচিত হয়েছিল। পরবর্তীকালে ধ্রুপদ গান ভেঙে বা ধ্রুপদাঙ্গ গান আর বেশি রচনা না করলেও এই ধারার গানের একটা প্রভাব তাঁর গানে স্থায়ীভাবে পড়েছিল ও সেটা হল এর ৪ তুকের স্থাপত্য বা গঠন। যার ফলে রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ গানই স্থায়ী, অস্তর সঙ্গারী আভোগ— এই চার তুকে গঠিত। এখানে আর-একটি প্রশ্নে আলোচনা করে নেওয়া প্রয়োজন। অনেক সময় আমরা রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের রচিত রাগভিত্তিক গানে প্রযুক্ত রাগের যে স্বররূপ দেখি তা আমাদের জানা ও প্রচলিত রাগ-রাগিণীর স্বররূপের সঙ্গে কোনো কোনো ক্ষেত্রে ঠিক মেলে না। এর কারণ হল এই যে রবীন্দ্রনাথ প্রথম যুগে তাঁর ভাঙা ও স্বাধীনভাবে রচিত রাগ-ভিত্তিক গানে এমন এক ঘরানা দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন যার সঙ্গে আমাদের প্রচলিত উত্তর ভারতীয় ক্লাসিক্যাল সংগীতের ঘরানার কিছুটা প্রভেদ রয়েছে ও

ববীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ববীন্দ্রনাথ যে ঘবানা স্বাবা প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন তাব নাম হল বিষ্ণুপদুবী ঘবানা ।

এখন এই বিষ্ণুপদুবী ঘবানাব উৎপত্তি, বৈশিষ্ট্য ও ববীন্দ্রসংগীতে এব প্রভাব সম্বন্ধে এবট্ট আলোচনা ববে নিলে ভালো হবে ।

মোগল সম্রাট দ্বিতীয় শাহ অলমের (১৭৫৯-১৮০৬) ধ্বংসোন্মুখ দিল্লীব দববাবেব শ্রেষ্ঠ গায়ব ও গুণীবা পৃষ্ঠপোষকতাব অভাবে ভাবতেব নানা স্থানে ছাঁড়বে পডতে কববেন । বাংলা দেশে তষ্টাদশ শতাব্দীব শেষ ভাগে দিল্লীব দববাবেব ওস্তাদবা কৃষ্ণনগব ও কলকাতা আসেন । এই সমবে আব-এক দলে বাহাদুর খা নামে একজন তানসেন বংশীয় ধ্রুপদী আসেন বিষ্ণুপদুবে । তাব সংগে পীববঙ্গ নামে একজন পাখোবাজীও আসেন । তাঁবা বিষ্ণুপদুবে একটি সংগীত বিদ্যালয স্থাপন করেন ।

বিষ্ণুপদুবে বাসাদব খা ব শিষ্যে অনেকেই গ্রহণ করেন ও বাহাদুর খাঁব অবর্তমানে বিষ্ণুপদুবেব এই সংগীত বিদ্যালযেব অধ্যাপক হিসেবে নিযুক্ত হন তাবই শিষ্য গদাধর, তাবপব বামশঙ্কব এট্টাচার্য । বামশঙ্কবেব ছাত্রদেব মধ্যে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, মদভট্ট, শেখবলাল চকবতী, বাকেশব, দীনবন্ধু ও অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায নাম বিখ্যাত ।

বামশঙ্কব বন্দ্যোপাধ্যায ও গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যাযে পত্র ও গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যাযে মন্তে বোধ হয় বাংলা বাহাদুর খা এবাত ও ধ্রুপদ আবব আলোচনা তাব ন ঘটতেছ ।

পশ্চিমে ঢেনী ঘবানা গাইদেব মাব্য এখন গানে ও চঙে গাবে পরিবর্তন ঘটল তা না কহু বাঙালী গাই, এপদুবে পবাচার্যদেব নিকট প্রথম পাওয়া বাণ বার্গাণীব স্ববব পেব উপব মিত্রকে বৈশিষ্ট্য বক্ষা ববে চলতে লাগলেন এবং সেই বৈ ষ্টাই শেষ প মিত্র ববী ঘবনা বা চঙ নামে বাংলা দেশে বিশেষ প্রচিন্দ লাভ ববে ।

প্রথম দুগে ববীন্দ্রনাথেব উচ্চাঙ্গ সংগীতেব আদর্শে গঠিত গানে উল্লিখিত বিষ্ণুপদুবী চঙ নামে বাংলা প্রচলিত পদ্ধতিবই প্রভাব বেশি । তাব কাবণ হল জোড়াতারাব ঠাকুরবাড়িতে ঐ ধাবাব শিক্ষিত বাঙালী গাবকবাই শিক্ষক বদুপে বদাবব স্থান পেব আসাছিলেন । ববীন্দ্রনাথও সেই আবহাওয়াব মধ্যে মানদুয বলে তাব এই মদু গব ভঙা ও স্বাধীনভাবে বচিত বার্গাভিত্তিক গানগুলোতে এই ধাবাব প্রভাবই বেশি ।

উক্তল ও তে প্রচালত বাকেলীতে বার্ড মধ্যম ব্যবহৃত হদে থাকে, কিস্তি কড়ি মধ্যমবদু বাকেলী তাব গানে পাওয়া যায় না, উদাহরণস্বরূপ বাকেলী বাগে নিবন্ধ ‘দাও হে দা ভবে দাও’, ‘আখিজল মতাইলে, জননী’ ও ‘স্বপন যদি ভাঙিলে’ গানগুলোব কথা উল্লেখ কমা যায় ।

পদুবীতে বাঁধা ‘আজি এ আনন্দসম্মা’ গানটিতে পদুবীতে বহুদল প্রযুক্ত মোমল ধা এব ব্যবহাব হব নি ।

প্রথম যুগে বেহাগে রচিত ‘স্বামী তুমি এসো আজ’, ‘ভয় হতে তব অভয়-মাবে’, ‘বলি, ও আমার গোলাপবালা’ ও ‘ওগো শোনো কে বাজায়’ গানগুলোতে উত্তর ভারতে বেহাগে প্রচলিত বড় মধ্যমের প্রয়োগ নেই। তবে এই-সমস্ত গান-গুলোর কোনো কোনোটির মধ্যে কোমল নিবাদের প্রয়োগ ঘটেছে ও এদেরই বেহাগ বলে চিহ্নিত করা হয়েছে, যদিও এরূপ কোমল স্বরনি স্বরবিন্যাসকে বেহাগড়া বলা হয়ে থাকে। তাঁর বেহাগে রচিত গানে পক্ষ‘গমগ’ বা পক্ষ‘মগ—বেহাগে বহুল প্রচলিত স্বরবিন্যাস একেবারেই পাওয়া যায় না।

অবশ্য ১৮৯৫ সালে রচিত বেহাগ রাগ অবলম্বনে ‘তুমি রবে নীরবে’ গানটিতে বড় মধ্যমের প্রয়োগ দেখা যায় ও পরবর্তীকালে পরবর্তীতে রচিত ‘অশ্রুদীপ্ত সূর্যের পারে’ গানে শ্রুত ধৈবতের সঙ্গে মাঝে কোমল ধৈবতের প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়।

এটা পরবর্তীকালে উত্তর ভারতী অন্যান্য ঘরানার গানের সঙ্গে তাঁর পরিচয়ের ফলেও হতে থাকতে পারে অথবা রূপ ও সুরের সামঞ্জস্যের আদর্শ গ্রহণ করার জন্যেও হতে পারে।

এই সময়ে তাঁর রচিত প্রচলিত গানের সংখ্যাই বেশ কিন্তু হিন্দুস্থানী অন্যান্য ধারার গান দখা পানাব খেলান উপর এই-সব ভগ্নের গানও রচনা করেছেন যদিও প্রচলিত গানের তুলনায় তাদের সংখ্যা কম। কিন্তু কে-কোনো ধারার গানই তিনি রচনা করে থাকেন না কেন সব-কিছুতেই হিন্দুস্থানী গানের অনাংকণ বাহুল্য ও গানের বিন্দুক্ষেপ ভিত্তি নির্মাণের না ও প্রকৃষ্ট এমন সব অলংকারের বর্জন করেছিলেন।

এই যুগে ভাঙা গান ছাড়াও স্বাধীনভাবে বেশ-কিছু রাগগ্রন্থী গান, রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছেন ও এককভাবে রাগের বিচারে দেখা যায় ভৈরবী ও বেহাগ রাগ অবলম্বনে রচিত গানেরই প্রধান্য। কিন্তু তারও মধ্যে সুরকার হিসেবে রবীন্দ্রনাথের পরিণতি ও অগ্রগতি লক্ষ্য করা যায় ও এটা ভালোভাবে বোঝা যাবে যদি আমরা কে-কোনো একটি রাগের উপর তার গোড়ার দিককার গানের সঙ্গে এই যুগেরই শেষ ভাগে সেই রাগের উপর রচিত কোনো গানের তুলনা করি। গোড়ার দিককার বেহাগে রচিত ‘বলি ও আমার গোলাপবালা’ গানটির সঙ্গে ১৮৯৫ সালে রচিত বেহাগে ‘তুমি রবে নীরবে’ গান বা ভৈরবীতে গোড়ার দিককার রচিত গান ‘আজ তোমাতে দেখতে এলুম’-এর সঙ্গে ১৮৯৭-এ রচিত ভৈরবীতে ‘ফেন ঘামিনী না যেতে জাগালে না’ বা ১৮৯৭-৯৮-এ রচিত ‘ওগো কাঙাল আমারে কাঙাল করেছে’ গানগুলোর তুলনা করলেই এই ব্যাপারটা পরিষ্কার হয়ে উঠবে। কিন্তু এ ছাড়াও আর-একটি জিনিস লক্ষণীয় সেটা হল এই যে সেই সময় ভাঙা ও পুরোপুরি রাগাভাস্তক গানে ব্যবহৃত রাগের হয়তো কিছুটা ধরাবাঁধা রূপ বা কিছুটা তথাকথিত স্বরপ্রয়োগের প্রথা রবীন্দ্রনাথ লক্ষ্য করেছেন, কিন্তু প্রায় একই সময়ে সেই রাগ অবলম্বন করে যখন

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

স্বাধীনভাবে কিছুটা কাব্যধর্মী গান রচনা করেছেন তখন সেই গানে যথেষ্ট বৈচিত্র্য এসেছে ও তা একটা ভিন্নতর স্বাদের সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ১৮৯৭ সালে বেহাগে রচিত অনেকটা কাব্যধর্মী ‘আমি কেবলই স্বপন করছি বপন’ গানটির সঙ্গে ১৯০০-তে বেহাগ রাগে রচিত ঐন্দ্রদাঙ্গ গান ‘ভ্রম হতে তবে অভয়-মাঝে’ গানটির তুলনা করলেই আমি কি বলতে চাইছি তা পরিস্কার হয়ে উঠবে।

প্রথম যুগের শেষ ভাগে কবি ক’টি গান রচনা করেছিলেন যাদের উৎকৃষ্ট সংগীতের পর্যায়ে ফেলা যেতে পারে, যথা মল্লারে ‘এমন দিনে তারে বলা যায়’। খাম্বাজে ‘ওহে সুন্দর মম গৃহে আজি’, ইমন কল্যাণে ‘তুমি সম্মুখ মেঘমালা’, বেহাগে ‘তুমি রবে নীরবে’ প্রভৃতি গান যাদের মধ্যে অসাধারণ সুন্দর স্রষ্টা রবীন্দ্রনাথের পরিচয় মেলে।

এইবার আমরা আলোচনা করব তাঁর প্রাদেশিক ও বিলাতী গান ভেঙে রচিত গানগুলো নিয়ে। এই যুগে প্রাদেশিক গান থেকে ভাঙা এই ক’টি গান প্রধানত পাওয়া যায় :

১. গগনের থালে রবিচন্দ্র দীপক জ্বলে— শিশুদের ভজন ভাঙা গান।
২. বড়ো আশা করে— এই গুরুদাস কানাড়ী গান ভেঙে তৈরি
৩. আজ শূভদিনে হবেই।
৪. সকাতরে ওই কাঁদছে
৫. বেঁধেছ প্রেমের পাশে— একটি বাংলা গান ভেঙে তৈরি।
৬. নিমি নিমি ভারতী— এই ক’টি গানের সুর গুজরাটী ভজনে।
৭. যাও রে তনুস্ত ধামে সুরকে অবলম্বন করে রচিত।
৮. একি অন্ধকারএ ভারতভূমি
৯. একি লাভণ্যে পূর্ণ প্রাণ— সরলাদেবীর কাছ থেকে মূল মহী
১০. আনন্দলোকে মৃগলালোকে শরীরী গান শুনে এই দু’টি গান রচনা করেছিলেন।

এই প্রসঙ্গে সরলা দেবী বলেছিলেন “মহিসূরে যখন গেলুম সেখান থেকে এক অভিনব ফুলের সাজ ভলে আনলুম। বিব আমার পায়ের তলায় সে গানের সাজখানি খালি না। কলা পর্যন্ত মনে বিরাম নেই। সাজ থেকে এক একখানি সুর তুলে নিলেন তিনি, সেগুনালিকে মৃগশ চক্ষে নিজের কথা দিয়ে নিজের করে নিলেন তবে আমার পূর্ণ চরিতার্থতা হল। আনন্দলোকে মৃগলালোকে...। একি এ লাভণ্যে পূর্ণ প্রাণ প্রভৃতি আমার সুরে বসানো গান।”

—জীবনের ঝগাপাত।

আরো কিছু গানে হয়তো প্রাদেশিক সুরের প্রভাব থাকতে পারে তবে এই যুগে প্রাদেশিক সুর ভাঙা গান বলতে মোটামুটি এই ক’টি গানকেই নজরে পড়ে।

এই যুগে কিছু বিলাতি গান ভেঙেও রবীন্দ্রনাথ গান রচনা করেছিলেন। তবে ‘কতবার ভেবেছিঁন্দু’, ‘পুরানো সেই দিনের কথা’ সদৃশ কয়েকটি গান ছাড়া অন্যান্য সব এ-জাতীয় ভাঙা গান প্রায় সবই বাঙ্গালীক-প্রতিভা, কালমৃগয়া ও মায়ার খেলা গীতিনাটো ব্যবহৃত হয়েছে এবং ঐ-সব গীতিনাটো সমূহের বিবরণ দেবার সময় তা নিয়ে আরো একটু বিস্তৃত আলোচনা করা যাবে। কিন্তু এটা বলা চলে যে ভাঙা গানের মধ্য দিয়ে যে বিলাতি গানের প্রভাব প্রকাশ পাচ্ছে তা খুব একটা গভীর ও তাৎপর্যপূর্ণ নয়। পাশ্চাত্য সংগীত তাঁকে যে অনাদিক দিয়ে সংগীত সৃষ্টিতে প্রভাবান্বিত করেছিল, এ-বিষয়ে আলোচনার সময় বিস্তারিত ভাবে তুলে ধরবার চেষ্টা করা হবে।

এইবার আমরা আলোচনা করব এই সময়ে রচিত রবীন্দ্রসংগীতে বাংলা গান, যথা কীর্তন ও লোকসংগীতের প্রভাব সম্বন্ধে।

আগেই বলা হয়েছে যে এইসময়কার সংগীত সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথ বেশির ভাগ ক্ষেত্রে প্রচলিত দরবারী বা ক্লাসিক্যাল সংগীত দ্বারা বেশি প্রভাবান্বিত হয়েছেন ও প্রচলিত বাংলা গান ও লোকসংগীত তখনো তাঁর সংগীত সৃষ্টির উপর তেমন প্রভাব বিস্তার করতে পারে নি।

এই যুগে রবীন্দ্রনাথ রচিত কীর্তনাঙ্গ ও লোকসংগীতের সূত্রে রচিত কিছু বিশিষ্ট রচনার নমুনা দেওয়া হল :

১	গহন কদম্ব কুঞ্জ মাঝে	—	মিশ্র কীর্তনের সূত্র
২	আমি জেনে শূনে তবু	—	কীর্তনাঙ্গ
৩	শ্যামা এবার ছেড়ে চলেছি	—	রামপ্রসাদী
৪	আমার মন মানে না	—	কীর্তনাঙ্গ
৫	খ্যাপা তুই আছিস আপন	—	বাউলাঙ্গ
৬	আমারে কে নির্বি ভাই	—	”
৭	খাঁচার পাখি ছিল	—	কীর্তনাঙ্গ
৮	বড়ো বেদনার মতো	—	”
৯	তোমার গোপন কথাটি	—	”
১০	ওহে জীবনবল্লভ	—	”
১১	ভালোবেসে সখী	—	”
১২	আমি নির্শিদিন তোমায়	—	”
১৩	একবার তোরা মা বলিয়া ডাক	—	বিশিষ্ট
১৪	আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে	—	রামপ্রসাদী
১৫	ওলো সই ওলো সই	—	কীর্তনাঙ্গ
১৬	হৃদয়ের একদল ওকুল	—	বাউলাঙ্গ
১৭	ওকে বলো সখী বলো	—	কীর্তনাঙ্গ
১৮	মরি লো মরি	—	—

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

১৯ তবু মনে রেখো } কীর্তনের প্রভাবযুক্ত গান
২০ এসো এসো ফিরে এসো }

এই তালিকাটি থেকে বোঝা যাবে যে যদিও এই যুগে তিনি অল্প কিছু গান লোকসংগীতের সুরে রচনা করেছিলেন কিন্তু কীর্তন গানের তুলনায় তাদের সংখ্যা আরো কম।

এই সময়ে তিনি কীর্তন বাউল ইত্যাদির ছাঁচে যে-সব গান রচনা করেছেন তাতে তৎকালীন প্রচলিত ধারাকেই যতদূর সম্ভব অনুসরণ করা হয়েছে— কীর্তন বা বাউলে রবীন্দ্রনাথের যে স্বাভাবিকতা তা তখনো প্রকাশিত হয় নি।

রবীন্দ্রনাথের গোড়ার দিকের সংগীত রচনার ধারার মধ্যে ভানুসিংহের পদাবলীর একটা বিশেষ স্থান আছে। এই পদাবলীগুণী কবির ঘোলা থেকে পঁচিশ (১৮৭৭-৮৪) বছরের রচনা। ভানুসিংহের পদাবলীতে রয়েছে বিদ্যাপতি, গোবিন্দদাস প্রমুখ পদরচয়িতাদের প্রভাব। বিদ্যাপতির ঐতিহ্যী ভাষার সাহায্যে ও বিদ্যাপতি, গোবিন্দদাস প্রমুখ পদকর্তার পদরচনাকে এবং জয়দেবের গীত-গোবিন্দকে কিছু কিছু অনুকরণ ও অনুসরণ করে রবীন্দ্রনাথ তাঁর ভানুসিংহের পদাবলী রচনা করেছিলেন।

‘গহনকুম্ভকুম্ভমাঝে’ গানটি এই পর্যায়ের প্রথম রচনা এবং তারপর ক্রমান্বয়ে একশটি পদ রচিত হয়। এই বাইশটি পদরচনার মধ্যে গান হিসেবে মাত্র ৯টির খোঁজ পাওয়া যায়। অন্যগুলিতেও সুরযোজনা হয়েছিল কিনা তা জানা যায় না ও সুরযোজনা হয়ে থাকলেও তা হারিয়ে গেছে। সুর দেওয়া পদ-গুলিতে রাগ ও তালের উল্লেখ আছে কিন্তু সুরযোজনার সময়কাল সম্বন্ধে কোনো প্রামাণ্য তথ্য পাওয়া যায় না। তবে স্বরলিপিসমগ্র থেকে যা তথ্য পাওয়া যায় তাতে অনুমান হয় যে এই ৯টি পদে সুর দেওয়া হয় ১৮৯০-এর পূর্বে।

এই গানগুলি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন :

“পদাবলী শুধু কেবল সাহিত্য নয়, তার রসের বিশিষ্টতা বিশেষ ভাবের সীমানার দ্বারা বেষ্টিত। সেই সীমানার মধ্যে আমার মন স্বাভাবিক স্বাধীনতার সঙ্গে বিচরণ করতে পারে না, তাই ভানুসিংহের সঙ্গে বৈষ্ণবচিন্তার অন্তরঙ্গ আত্মীয়তা নেই। এইজন্যে ভানুসিংহের পদাবলী বহুকাল সংকোচের সঙ্গে বহন করে এসেছে। এঁকে সাহিত্যে একটা অনধিকার প্রবেশের দৃষ্টান্ত বলেই গণ্য করি।...এ কথা বলে রাখি ভানুসিংহের পদাবলী ছোটো বয়স থেকে অপেক্ষাকৃত বড়ো বয়স পর্যন্ত দীর্ঘকালের সূত্রে গাঁথা। তাদের মধ্যে ভালো-মন্দ সমান দরের নব।”—১৯৭৮০ শাস্তিনিকেতন

—সূচনা, ‘ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী’, ১৩৭৬।

এতে ভানুসিংহ ঠাকুরের ছন্দনামে অন্য দুটি পদকর্তার যে দুটি পদে রবীন্দ্রনাথ সুর বসিয়েছিলেন তা হল :

এ ভরাবাদর মাহ ভাদর—কবি বিদ্যাপতি ;

সুন্দরী রাধে আওয়ে বনি—কবি গোবিন্দদাস ।

ভানুসিংহের পদাবলী বৈষ্ণব পদাবলী-প্রভাবিত রবীন্দ্রমনেরই ফসল । কিস্তি বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাব কেবলমাত্র ভানুসিংহের পদাবলীতেই এসে শেষ হয়ে যায় নি, তা সবে শুরু হয়েছে ও পরে এর প্রভাবে কবির গীতসৃষ্টি আরো বৈচিত্র্যময় হয়ে উঠেছে ।

এই প্রসঙ্গে একটা কথা বিশেষভাবে উল্লেখ্য যে, যেহেতু এই পদাবলীর গান বিভিন্ন সময়ে রচিত হয়েছিল, সেজন্যে এদের মধ্যে ভাবের খুব একটা পারস্পর্য পাওয়া যায় না ; সে কারণে তাকে একটি নাট্যের মালা হিসেবে বিবেচনা করা বা রূপ দেওয়ার কিছুটা অসুবিধে আছে । পরবর্তীকালে শাস্তিনিকেতনে বিশেষ করে ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণীর উদ্যোগে এর ভেতর আবার কিছু রবীন্দ্র-সংগীত, যথা, ‘ওগো শোনো কে বাজায়’, ‘তোরা শুনিস নি কি শুনিস নি তার পায়ের ধ্বনি’, ‘ওই শুন যেন চরণধ্বনি রে’, ‘এখনো তারে চোখে দেখি নি’, প্রভৃতি সংযোজন করে এবং একটি ভজন গান ও মন্ত্র উপস্থাপনা করে, একে বৈষ্ণব পদাবলীর রাধাকৃষ্ণের পূর্বরাগ, অভিসার, মান, বিরহ, মিলন ইত্যাদি রনকে পরিষ্কৃত করে একটি নৃত্যনাট্যের রূপ দেওয়ার চেষ্টা হয়েছে । তবে মনে রাখতে হবে যে এই প্রচেষ্টা রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর করা হয়েছে ও রবীন্দ্রনাথ ভানুসিংহের পদাবলীর এই নতুন ও পরিবর্ধিত রূপ দেখে যান নি ।

এই গানে রচিত কীর্তনগ গানের মধ্যে ‘আমি জেনে শূনে তবু’ ও ‘ওহে জীবনবল্লভ’ গানগুলি আখরযুক্ত ও ‘আমি নিশিদিন তোমায়’ গানটি তালফেরতা ।

গোড়ার দিকে রবীন্দ্রনাথ কিছু প্রেমসংগীত রচনা করেছিলেন ও তাতে তিনি কিছুটা তৎকাল-প্রচলিত রীতি দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন । এই-সব প্রেম-সংগীতের পশ্চাত্পটে প্রচ্ছন্নভাবে ছিল রাধাকৃষ্ণের প্রেমের কাহিনী । তবে তাঁর গানে বৈষ্ণবকাব্যের পূর্বরাগ, অভিসার, মান, বিরহ ইত্যাদি চিরাচারিত রাধাকৃষ্ণের প্রেমের কাহিনী বা প্রতীককে পরিত্যাগ করে মানবিক প্রেমের ক্ষেত্রে প্রযুক্ত হিচ্ছিল ।

দখী সে গেল কোথা— তারে ডেকে নিয়ে আস

দাঁড়াব ঘিরে তরুতলায় ।

অথবা, বনে এমন ফুল ফুটেছে

মান করে থাকা আর কি সাজে ।

ইত্যাদি গানগুলিতে বৈষ্ণব কাব্যের প্রভাব স্পষ্ট ধরা পড়ে । রবীন্দ্রনাথ সেই অল্প বয়সেই মানুষ্যের ব্যক্তিগত সুখদুঃখ বা আবেগের সঙ্গে গানগুলিকে যুক্ত করতে পেরেছিলেন । সেই প্রভাব এখানেই থেমে থাকে নি, পরবর্তীকালে রচিত ‘মরিলো মরি আমায় বাঁশিতে ডেকেছে কে’, ‘এখনো তারে চোখে দেখি নি’,

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

‘আজি ঝড়ের রাতে তোমার অভিসার’, ‘ঝরঝর বরিষে বারিধারা’ প্রভৃতি গানে, এরূপ প্রয়োগ আরো প্রসারলাভ করেছিল।

এই ধারার প্রয়োগকে ভালো ভাবে বোঝাবার জন্যে ‘ঝরঝর বরিষে বারিধারা’ গানটির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায়। এই গানটিতে যদিও বৈষ্ণব কবিতা বা রাধাকৃষ্ণের কোনো উল্লেখ নেই তবুও মনের অজান্তে বর্ষাভিসারিকা রাধার একটি চিত্র যেন অজ্ঞাতে আমাদের সামনে মূর্ত হয়ে ওঠে। সে চিত্র আরো পরিষ্কৃষ্ট পরবর্তী কালিতে ‘অধীরা যমুনা তরঙ্গ আকুলা... তিমির দুকুলারে’।

এই পঙ্ক্তিতে ভয়বিহ্বলা অভিসারিকা রাধার অসহায়তা তরঙ্গ-আকুলা যমুনার চিত্রে আমাদের মনে দেখা দেয়।

আবার কিছু প্রেমের গান, যথা ‘হল না হল না সই হয় মরমে মরমে লুকানো রহিল বলা হল না’ বা ‘ও কেন চুরি করে চায়/নুকোতে গিয়ে হাসি হেসে পালায়’ প্রভৃতিতে নিধুবাবুর বৈঠকী সংগীতের প্রভাব এবং ‘সখি ওই বুঝি বাশি বাজে’ গানে যেন তৎকালীন প্রচলিত থিয়েটারী সুরের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

অবশ্য এই প্রভাব তাঁর উপর বেশিদিন থাকে নি ও কিছুদিন পরই, বিশেষ করে মায়ার খেলা গীতিনাট্যের রচনাকাল থেকেই তাঁর প্রেমসংগীত দেহাতীত একটা নতুন পথে মোড় নিয়েছে।

গীতিনাট্য ও নাট্যসংগীত

এই যুগে রবীন্দ্রনাথ তিনটি গীতিনাট্য রচনা করেন সেগুণি হল যথাক্রমে বাঙ্গালীক-প্রতিভা, কালমৃগয়া ও মায়ার খেলা।

বাঙ্গালীক-প্রতিভা গীতিনাট্যের কিভাবে জন্ম হয়েছিল তা রবীন্দ্রনাথের জবানবিত্তিতে শোনা যাক—

“এই দেশী ও বিলাতি সুরের চর্চার মধ্যে বাঙ্গালীক-প্রতিভার জন্ম হইল। ইহার সুরগুণি অধিকাংশই দিশি, কিন্তু এই গীতিনাট্যে তাহাকে তাহার বৈঠকি মর্যাদা হইতে অন্যক্ষেত্রে বাহির করিয়া আনা হইয়াছে। উড়িয়া চলা যাহার ব্যবসায় তাহাকে মাটিতে দোড় করাইবার কাজে লাগানো গিয়াছে। যাহারা এই গীতিনাট্যের অভিনয় দেখিয়াছেন তাঁহারা, আশা করি, এ কথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, সংগীতকে এইরূপ নাট্যকাব্যে নিযুক্ত করাটা অসংগত বা নিষ্ফল হয় নাই। বাঙ্গালীক-প্রতিভা গীতিনাট্যের ইহাই বিশেষত্ব।... বাঙ্গালীক-প্রতিভার অনেকগুণি গান বৈঠকি-গান-ভাঙা, অনেকগুণি জ্যোতিদাদার রচিত

গানের সুরে বসানো এবং গদ্যটিতনেক গান বিলাতি সুর হইতে লওয়া । আমাদের বৈঠক গানের তেলেনা অংশের সুরগুলিকে সহজেই এইরূপ নাটকের প্রয়োজনে ব্যবহার করা যাইতে পারে ; এই নাট্যে অনেকস্থলে তাহা করা হইয়াছে । বিলাতি সুরের মধ্যে দুইটিকে ডাকাতদের মন্ততার গানে লাগানো হইয়াছে এবং একটি আইরিশ সুর বনদেবীর বিলাপগানে বসাইয়াছি । বস্তুত, বাঙ্গালীক-প্রতিভা পাঠযোগ্য কাব্যগ্রন্থ নহে, উহা সংগীতের একটি নতুন পরীক্ষা ; অভিনয়ের সঙ্গে কানে না শুনিলে ইহার কোনো স্বাদগ্রহণ সম্ভবপর নহে । যুরোপীয় ভাষায় যাহাকে অপেরা বলে বাঙ্গালীক-প্রতিভা তাহা নহে, ইহা সুরে নাটিকা ; অর্থাৎ সংগীতই ইহার মধ্যে প্রাধান্যলাভ করে নাই, ইহার নাট্যবিষয়টাকে সুর করিয়া অভিনয় করা হয় মাত্র, স্বতন্ত্র সংগীতের মাধুর্য ইহার অতি অল্পস্থলেই আছে ।” —‘জীবনস্মৃতি’ ।

অন্য এক জায়গায় বলেছেন, “বাঙ্গালীক-প্রতিভা ও কালমৃগয়া যে উৎসাহে লিখিয়াছিলাম সে উৎসাহে আর-কিছু রচনা করি নাই । এই দুটি গ্রন্থে আমাদের সেই সময়কার একটা সংগীতের উত্তেজনা প্রকাশ পাইয়াছে । জ্যোতিদাদা তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্ত দিন ওস্তাদি গানগুলিকে পিয়ানো যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া তাহাদিগকে যথেষ্ট মশ্বন করিতে প্রবৃত্ত ছিলেন । তাহাতে ক্ষণে ক্ষণে রাগিণী-গুলির এক-একটি অপূর্বমূর্তি ও ভাববাজনা প্রকাশ পাইত । যে-সকল সুর বাঁধা নিয়মের মধ্যে মশ্বর গীতে দস্তুর রাখিয়া চলে তাহাদিগকে প্রথাবিরুদ্ধ বিপর্যস্তভাবে দৌড় করাইবামাত্র সেই বিপ্লবে তাহাদের প্রকৃতিতে নতুন নতুন অভাবনীয় শক্তি দেখা দিত এবং তাহাতে আমাদের চিত্তকে সর্বদা বিচলিত করিয়া তুলিত । সুরগুলো যেন নানাপ্রকার কথা কহিতেছে, এইরূপ আমরা স্পষ্ট শুনিতো পাইতাম । আমি ও অক্ষয়বাবু অনেক সময়ে জ্যোতিদাদার সেই বাজনার সঙ্গে সঙ্গে সুরে কথা যোজনার চেষ্টা করিতাম । কথাগুলি যে সুপাঠ্য হইত তাহা নহে, তাহারা সেই সুরগুলির বাহনের কাজ করিত ।

এইরূপ একটা দস্তুরভাঙা গীতবিপ্লবের প্রলয়ানন্দে এই দুটি নাট্য লেখা । এইজন্য উহাদের মধ্যে তাল-বেতালের নৃত্য আছে এবং ইংরেজী-বাংলার বাহু-বিচার নাই ।” —‘জীবনস্মৃতি’ ।

বাঙ্গালীক-প্রতিভা গীতিনাট্যে বিলাতি গান ছাড়াও হিন্দুস্থানী গানের প্রভাব আছে । তা ছাড়া বৈষ্ণবকবি, দাশরথি রায়, কালিদাসের অভিজ্ঞান-শকুন্তলা, বিহারীলাল চক্রবর্তী, অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী—এঁদের প্রভাবও রয়েছে ।

‘তিমির দিগভরি ঘোর ঘামিনী’

‘রিম ঝিম ঘন ঘনরে বরষে’

প্রভৃতি পদে বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাব । ‘এখনি মৃন্ড করিব খন্ড, খবদারি রে খবদারি’, ‘নিতান্ত তোমারে দেখি কৃতান্ত’ প্রভৃতিতে দাশরথি রায়ের প্রভাব বর্তমান । ‘তরাসে চমকিয়ে হরিণ হরিণী’ কালিদাসকে মনে করিয়ে দেয় । এই নাটকের ‘রাঙা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পাদপদ্মযুগে প্রণমি গো ভবদারা’ এবং ‘এত রঙ্গ শিখেছ কোথা’ গান দুটি অক্ষয়-চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। ‘কোথা সে উষাময়ী প্রতিমা’, ‘যাও লক্ষ্মী অলকায়’ প্রভৃতি ছত্রে সারদামঙ্গল কাব্যের অংশবিশেষের প্রভাব আছে। ‘এই যে হেরিগো দেবী আমারি’—গানটিতে স্বিজেন্দ্রনাথের ‘স্বপ্ন-প্রয়াণ’ কাব্যের ‘জয় জয় পরব্রহ্ম’ গানটির কিছু প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

দেশী ও বিলাতি যে-সব গান ভেঙে রবীন্দ্রনাথ এই নাটকে ব্যবহার করেছিলেন তার একটি তালিকা নীচে দেওয়া হল :

মূল গান	অবলম্বনে রবীন্দ্রসংগীত
১ দারাদ্রিম তা না না	অহো আশ্রুধা একি
২ মনকী কমল দল খোলিয়া	এই যে হেরি গো দেবী
৩ চতুরঙ্গ রসসন	এইবেলা সবে মিলে
৪ রিমি ঝিমি রিমি ঝিমি	রিমি ঝিমি ঘন ঘন রে
৫ হালমে রবে রবা	হায় কী দশা হল আমার
৬ Nancy Lee	কালী কালী বলো রে
৭ Go where glory waits thee	মার ও কাহার বাছা

বাল্মীকি-প্রতিভা ছাড়াও তিনি সেই সময় আর একটি গীতিনাট্য রচনা করেছিলেন, তার নাম কালমৃগয়া। এই গীতিনাট্যটি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “বাল্মীকি-প্রতিভার গান সম্বন্ধে এই নতুন পন্থায় উৎসাহ বোধ করিয়া এই শ্রেণীর আর-একটি গীতিনাট্য লিখিয়াছিলাম তাহার নাম কালমৃগয়া... পরে এই গীতিনাট্যের অনেকটা অংশ বাল্মীকি প্রতিভার সঙ্গে মিশাইয়া দিয়াছিলাম...বাল্মীকি-প্রতিভার স্বতন্ত্র সংস্করণে কালমৃগয়ার অনেকখানি অংশ অন্তর্ভুক্ত হওয়াতে এটি আর পৃথক গ্রন্থ হিসাবে ছাপানো হয় নাই।”

—রবীন্দ্র-রচনাবলী ১, বিবর্তনতী।

কালমৃগয়া গীতিনাট্যে নিম্নলিখিত বিলাতি গানগুলির সুরের সাহায্য নেওয়া হয়েছিল :

মূল গান	অবলম্বনে রবীন্দ্রসংগীত
১ The Vicar of Bray	ও দেখাবি রে ভাই
২ The British Grenadiers	তুই আয় রে কাছে
৩ The banks and braes	ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে
৪ Go where glory waits thee	মানা না মার্নাল
৫ Robin Adair	সকাল ফুরালো

কালমৃগয়া গীতিনাট্যের অধিকাংশ গানের সুরই মার্গ সংগীতের উপর ভিত্তি করে রচিত। মিশ্র ভূপালী, মিশ্র খাম্বাজ, ছায়ানট, গোড়মল্লার, বাহার, দেশ—এইরূপ অনেক রাগ-রাগিণী এই নাটকে প্রযুক্ত হওয়াতে এর গানগুলি একটু সুরপ্রধান হয়ে উঠেছে।

বাল্মীকি-প্রতিভা ও কালমৃগয়া গীতিনাট্যে তিনি সংগীতকে নাট্যকার্যে নিযুক্ত করেছেন ও রাগ-রাগিণীকে নানা ভাবের বাহন করে খাড়া করার পরীক্ষা করেছেন। কিভাবে করেছেন তা পরিষ্কার বোঝা যাবে যদি আমরা বাল্মীকি-প্রতিভায় ক্রোধের গান ‘অহো আশ্পর্ধা একী’, কাল্মার গান ‘হা, কী দশা হল আমার’ ও বিস্ময়ের গান ‘এ, কী এ, এ কী এ, স্থির চপলা’ গানগুলি পর্যালোচনা করি। এই দুটি গীতিনাট্য রচনা করার সময় রবীন্দ্রনাথ হাবার্ট স্পেনসারের একটি লেখা দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন। হাবার্ট স্পেনসারের মত ছিল যে আমাদের কথা বলার সময় মনের ভাবের সঙ্গে আমাদের কণ্ঠ যে ওঠা-নামা করে তাকে একটু রূপান্তরিত করে নিলেই গানে পরিণত হতে পারে। রবীন্দ্রনাথ এই মতের সমর্থন করে লিখেছিলেন, “আমরা যখন রোদন করি তখন দুইটি পাশাপাশি সুরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্পই থাকে, রোদনের স্বর প্রত্যেক কোমল সুরের উপর দিয়া গড়াইয়া যায়, সুর অত্যন্ত টানা হয়। আমরা যখন হাসি হাঃ হাঃ হাঃ হাঃ, কোমল সুর একটিও লাগে না, টানা সুর একটিও নাই ...দুঃখের রাগিণী দুঃখের রজনীর ন্যায় অতি ধীরে ধীরে চলে, তাহাকে প্রতি কোমল সুরের উপর দিয়া যাইতে হয়। আর সুখের রাগিণী সুখের দিবসের ন্যায় অতি দ্রুত-পদক্ষেপে চলে, দুই-তিনটা বরিয়া সুর ডিঙাইয়া যায়।”

—“সংগীত ও ভাব”।

অন্য জায়গায় বলেছেন, “হাবার্ট স্পেনসারের একটা লেখার মধ্যে পড়িয়াছিলাম যে, সচরাচর কথার মধ্যে যেখানে একটু হ্রস্বাবেগের সঞ্চার হয় সেখানে আপনিই কিছুর না কিছুর সুর লাগিয়া যায়। বস্তুত, রাগ দুঃখ আনন্দ বিস্ময় আমরা কেবলমাত্র কথা দিয়া প্রকাশ করি না কথার সঙ্গে সুর থাকে। এই কথাবার্তার আনুষ্ঠানিক গুরটোরই উৎকর্ষসাধন করিয়া মানুষ সংগীত পাইয়াছে। স্পেনসারের এই কথাটা মনে লাগিয়াছিল।”

—‘জীবনসঙ্গীত’।

এই দুটি গীতিনাট্যে সংগীতকে নাট্যকার্যে নিযুক্ত করা ও রাগ-রাগিণীকে নানা ভাবের বাহন রূপে খাড়া ও পরীক্ষা করা ছাড়াও আর-একটি জিনিসের পরীক্ষা করেছিলেন, মোট হল নাটকে ছন্দছন্দ গদ্যকাব্যের ব্যবহার, যার পরিণত ও সাধক রূপ আমরা পরবর্তীকালে নৃত্যনাট্যগুলিতে, বিশেষ করে চম্ভালিকা নৃত্যনাট্যে দেখতে পেরেছিলাম।

এরূপ ছন্দছন্দ গদ্যকাব্যের দৃষ্টান্ত হল—

‘আয় লো সজনী, সবে মিলে—

ঝরঝর বারিধারা,

মৃদু মৃদু গুরু গুরু গর্জন—

এ বরষা-দিনে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

হাতে হাতে ধরি ধরি
গাব মোরা লতিকা-দোলায় দুলে ।’

—কালমংগলা

‘রাজা মহারাজা কে জানে, আমিই রাজাধিরাজ ।
তুমি উজির, কোতোয়াল তুমি,
ওই ছোঁড়াগুলো বকস্‌দাজ ।
যত সব কন্‌ড়ে আছে ঠাই জন্ড়ে,
কাজের বেলায় বদ্বন্দ্বি যায় উড়ে ।
পা ধোবার জল নিয়ে আয় ঝুটে,
কর তোরা সব যে যার কাজ ।’

—বাল্মীকি-প্রতিভা ।

মায়ার খেলা

এবার গীতিনাট্য মায়ার খেলা সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক ।

এই নাটকের রচনা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “ইহার অনেককাল পরে ‘মায়ার খেলা’ বলিয়া আর-একটি গীতিনাট্য লিখিয়াছিলাম কিস্তি সেটা ভিন্ন জাতের জিনিস । তাহাতে নাট্য মূল্য নহে গীতই মূল্য । বাল্মীকি-প্রতিভা ও কালমংগলা যেমন গানের সূত্রে নাট্যের মালা, মায়ার খেলা তেমনি নাট্যের সূত্রে গানের মালা । ঘটনাস্রোতের ‘পরে তাহার নির্ভর নহে, হৃদয়াবেগই তাহার প্রধান উপকরণ । বস্তুত, ‘মায়ার খেলা’ যখন লিখিয়াছিলাম তখন গানের রসেই সমস্ত মন অভিষিক্ত হইয়াছিল ।

“মায়ার খেলায় গানগুলিকে গাঁথা হইয়াছিল নাট্যসূত্রে । ইহাতে সমস্তই কেবল গান, পাঠোপযোগী কবিতা অতি অল্প ।

“মায়ার খেলায় গানের ভিতর দিয়ে অল্প যে একটুখানি নাট্য দেখা দিচ্ছে সে হচ্ছে এই যে, প্রমদা আপনার স্বভাবকেই জানতে পারে নি অহংকারে, অবশেষে ভিতর থেকে বাজল বেদনা, ভাঙল মিথ্যে অহংকার, প্রকাশ পেল সত্যকার নারী ।”

—রবীন্দ্র-রচনাবলী, ১, ১৩৪৬ সংস্করণ ।

রবীন্দ্রনাথের এই-সব উক্তি থেকে মনে হয় যে বাল্মীকি-প্রতিভা ও কালমংগলা নাট্যে আখ্যানবস্তু হল মূল্য ও নানাপ্রকার সূত্রের আশ্রয়ে আখ্যানবস্তুকে রূপ দেওয়া হয়েছে, কিস্তি মায়ার খেলাতে গানই হল মূল্য, নাট্যের সূত্রে গান-গুলিকে গ্রথিত করা হয়েছে ।

মায়ার খেলার প্রকাশকাল ১৮৮৮ খ্রীষ্টাব্দ । প্রথম সংস্করণের বিজ্ঞাপনে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “আমার পূর্বরচিত একটি অকিঞ্চিৎকর গদ্যানাটিকার [নলিনী] সহিত এ গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে । পাঠকেরা ইহাকে তাহারই সংশোধন স্বরূপে গ্রহণ করিলে বাধিত হইব ।”

এই গীতিনাট্য রবীন্দ্রনাথ যখন রচনা করেন তখন তিনি সংগীত-রচনায় শিক্ষানবিশী ভাবটা অনেকটা কাটিয়ে উঠেছেন ও এই নাটকের সংগীত-রচনায় তিনি জ্যোতির্বিদ্যার প্রভাব থেকে অনেকটা মুক্ত।

এই নাটকে গোঁড়া ক্লাসিক্যাল সংগীত ও বিলাতি গানের প্রভাবও অনেকটা কমে এসেছে ও এতে ভাঙা গানের সংখ্যাও বেশি নয়।

‘আহা আজি এ বসন্ত’ টমাস ম্যুরের আইরিস মেলডিজ ‘Go where glory waits thee’ ভেঙে রচিত ও ‘বিদায় করেছ যারে’ গানটি রচিত হয়েছে হিন্দুস্থানী ‘বাজে ঝননন মোরি পায়েলিয়া’ গানটি ভেঙে। আর একটি গান ‘দে লো সখি দে’-তে জ্যোতির্বিদ্যার প্রভাব আছে বলে মনে হয়। এটি শুনলেই মনে হয় যেন পিয়ানোর গং ভেঙে এটি রচিত হয়েছে।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন এই নাটকে গীতই হল মূখ্য সৌন্দর্য্য এর সংগীত উৎকৃষ্টতর ও এর অনেক গান— যথা : আমার পরাণ যাহা চায়, বিদায় করেছ যারে নয়নজলে, আমি জেনে শূনে বিষ করেছি পান, দিবস রজনী, ওকে বলো সখী বলো প্রভৃতি গান, কথা ও সুরের মিলনে সার্থক ও স্বতন্ত্র ভাবে গাওয়া যায় এবং গাওয়াও হয়ে থাকে।

অমরের মূখে গাওয়া ‘দিবস রজনী’ গানটিতে ‘আশায় আশায় থাকি’ সুরারোপে

না না সা	রা ঝপা -	মা জমজমা রা	গা - -
অা শা য়	আ শা য়	থা ০০০ ০	কি ০ ০

যেন প্রতীক্ষার সেই আকুলতা মূর্ত হয়ে উঠেছে। বেহাগ রাগে রবীন্দ্রনাথ অসংখ্য গান সৃষ্টি করেছেন ও এই নাটকে বেহাগে প্রযুক্ত ‘বলো সখি বলো’ গানটিতে যেন সেই সার্থক সুরস্রষ্টা রবীন্দ্রনাথের দেখা মেলে।

রবীন্দ্রনাথ কীর্তনের মাঝে নাট্যরসের সম্মান পেয়েছিলেন ও তাকে মায়ার খেলা নাটকে কীর্তনাঙ্গ গান ‘সখি বহে গেল বেলা’র মাধ্যমে নাটকে বিশেষ পরিবেশ রচনার কাজে ব্যবহার করেছেন। এই গানটি মায়ার খেলা গীতিনাট্যের তৃতীয় দৃশ্যে আছে। প্রমদা যখন সখীদের সঙ্গে আমোদপ্রমোদে মত্ত সেই উল্লাস ও আনন্দঘন মুহূর্তে হঠাৎ একটি সখীর মূখে গাওয়া এই কীর্তনের সুরের গানটি এমন এক ভিন্ন পরিবেশের সৃষ্টি করে যে তখন তা শ্রোতাদের মনকে পূর্বমুহূর্তের হালকা পরিবেশ থেকে উত্তীর্ণ করে একটা ভাবগম্ভীর পরিবেশের মধ্যে এনে ফেলে দেয়।

মায়ার খেলা নাটকটি মূলত প্রেম-বিষয়ক ও এতে প্রেম পর্যায়ে বৈশিষ্ট্য-কিছুর গান আছে। কিন্তু লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে এই-সব গানে প্রেমের লালসা বা দৈহিক আবেদন প্রথম থেকেই উপেক্ষিত হয়েছে ও রসালো সেই প্রেমসংগীতের যুগে মায়ার খেলাতে দেহাতীত যে প্রেমের গান ‘আমার পরাণ যাহা চায়’ বা ‘বিদায় করেছ যারে নয়নজলে’ সদৃশ গান লিখতে পেরেছিলেন সুরের বেদনাত

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ব্যঞ্জনায় সেগদুলি যেমন অনবদ্য, বাণীপ্রকাশের গভীরতায় তেমনি অনন্য ।

একবারে গোড়ার দিক্কার রচিত তাঁর প্রেমসংগীতে যদিও বা কিছুটা তৎকালীন প্রচলিত বৈঠকী গানের প্রভাব ছিল, ‘মায়ার খেলা’ গীতিনাটো রবীন্দ্রনাথ সে প্রভাবের উর্ধ্বে উঠে এক স্বতন্ত্র ধারার প্রেমসংগীত রচনা করেছেন । সেই দিক থেকে এবং কথা ও সুরের সামঞ্জস্যের দিক দিয়ে বিবেচনা করলে মায়ার খেলা গীতিনাটোর গানগুলির রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টির পরিণতিতে এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে ।

প্রথম যুগের সংগীত সৃষ্টির সারাংশ

১. এই যুগকে অনেকটা রবীন্দ্রনাথের সংগীত-রচনার শিক্ষানবীশ যুগ বলা চলে । এই যুগে রাগাশ্রয়ী ও ভারী ভারী তালের উপর রচিত সুবধর্মী গানেরই প্রাধান্য ।

এই রাগাশ্রয়ী সুবধর্মী গানের মধ্যে বেশ-বিছর গান হিন্দুস্থানী গান ভেঙে রচনা করা হয়েছে কিন্তু এঁর মধ্যে রবীন্দ্রনাথ যথেষ্ট স্বকীয়তা দেখিয়েছেন ।

স্বাধীনভাবে কিছু রাগাশ্রয়ী ও রাগাভিত্তিক গানও রচনা করেছেন ও তাদের মধ্যে কিছু উৎকৃষ্ট ও মৌলিক সংগীত রচনার সাক্ষাৎ মেলে ।

২. তাঁর এ যুগের ধর্ম বা ব্রহ্মসংগীত রাগাশ্রয়ী গানের উপর ভিত্তি করে অধিকাংশ ক্ষেত্রে রচিত হয়েছে বলে ও এ-যুগের শাস্ত্রীয় সংগীত অবলম্বনে রচিত গানের বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে বলে ব্রহ্মসংগীত নিয়ে আলাদা-ভাবে আলোচনা করা হল না । তবে সংক্ষেপে বলা যায় যে এই যুগের ধর্মসংগীতগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ভাব ও ভাবার দিক দিয়ে ব্রহ্মসংগীতই রয়ে গেছে—পূজার গানে রূপান্তরিত হয় নি ।

৩. অন্যান্য ধারায় রচিত বাংলা গানে জ্যোতির্ভাবনাথ, অক্ষয় চৌধুরী, নিধুবাবু ও তৎকালীন প্রচলিত বাংলা গানের প্রভাব লক্ষ্য করা যায় ।

৪. এই যুগের রচিত গানে বাংলাদেশের প্রচলিত কীর্তন ও লোক-সংগীতের, যথা : বাউল, ভাটিয়ালী, সারী—এই-সব ধারার গানের প্রভাব অপেক্ষাকৃত কম ।

৫. ঋতুসংগীত যাতে উত্তরকালে রবীন্দ্রনাথ একপ্রকার সিম্ফিলাভ করেছিলেন তার বিশেষ সাক্ষাৎ এ যুগের গানে পাওয়া যায় না ।

৬. এ যুগের স্বদেশী গানে কথা ও সুরারোপে তিনি তাঁর পূর্বসূরী হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অগ্রজ সত্যেন্দ্রনাথ জ্যোতির্ভাবনাথ—এঁদেরকেই অধিকাংশ ক্ষেত্রে অনুদ্রষ্টব্য করেছেন ও গানগুলি বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই রাগ-রাগিণীর উপরে ভিত্তি করে রচনা করা হয়েছে, তবে লোকসংগীতের (রামপ্রসাদী) সুরে এই

যুগের স্বদেশী গান হল ‘আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে’—যা কলিকাতায় কংগ্রেসের প্রথম অধিবেশনে কবি গেয়ে শোনান (১৮৮৬ ডিসেম্বর)। এই যুগে রচিত স্বদেশী গানের মধ্যে ভৈরবীতে রচিত ‘অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী’ গানটি একটু স্বাতন্ত্র্যের দাবি রাখে।

এই গানটি বিশেষ একটি উপলক্ষে ফরমাইসে রচিত হয়। বিপিনচন্দ্র পাল ও অন্যান্য কয়েকজন স্বদেশী নেতার বিশেষ অনুরোধে দুর্গাপ্রতিমার সঙ্গে দেশের মূর্তি মিলিয়ে কবি এই গানটি রচনা করেন। কিন্তু এ গান রচনা করে কবি সন্তুষ্ট হন নি, কারণ “এ গান সর্বজনীন ভারতরাস্ত্রসভায় গাওয়ার উপযুক্ত নয়, কেননা এ কবিতাটি একান্তভাবে হিন্দু সংস্কৃতিতে আশ্রয় করে রচিত। অহিন্দুর এটা সুপরিচিত ভাবে মর্মগত হবে না”।^১ অন্যদিকে যাঁদের অনুরোধে এই গানটি রচিত তাঁদেরও এ গান পুরোপুরি পছন্দ হয় নি, কারণ “এ গান পূজা-মন্ডপের যোগ্য নয়”।^২

৭. বাস্তবিক-প্রতিভা ও কালমৃগয়া গীতিনাট্যের গান যদিও অনেক ক্ষেত্রে অন্যদের দ্বারা প্রভাবিত, কিন্তু এই দুটি নাটকে আমরা দুটি জিনিস পাই যার গুরুত্ব যথেষ্ট ও যা তাঁর পরবর্তী সংগীতসৃষ্টিতে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করেছিল।

তার মধ্যে একটি হল হাবার্ট স্পেনসারের প্রভাবে মানুষের মনের ভাবের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সুরের প্রয়োগে নাট্যসংগীত সৃষ্টি করা ও মানুষের মনের বিভিন্ন অনুভূতি, যথা স্নেহ, দুঃখ, শান্তি, বিরহ, মিলন ইত্যাদি বিভিন্ন সুরের প্রক্ষেপণ দ্বারা ধরবার চেষ্টা।

দ্বিতীয় জিনিস হল সংলাপধর্মী গদ্যগানের স্বরূপ ব্যবহার যার পরিণত রূপ আমরা পাই পরবর্তী সংগীতসৃষ্টিতে, বিশেষভাবে নৃত্যনাট্যগদ্যলিতে। মায়ার খেলা গীতিনাট্যের সুরসৃষ্টিতে একটা পরিণতির ভাব লক্ষ্য করা যায় এবং কথা ও সুরের সার্থক মিলনের একটা প্রচেষ্টা এই গীতিনাট্যের গানগদ্যলিতে বিশেষভাবে ধরা পড়ে, যার ফলে গানগদ্যলি বিশেষভাবে সমৃদ্ধ ও আকর্ষণীয় হয়ে উঠেছে।

তা ছাড়া দেহাতীত প্রেমসংগীত যা তাঁর পরবর্তীকালে রচিত প্রেমসংগীত-গদ্যলিকে পূজার উপাস্তে এনে উপস্থিত করেছে তার সূচনা বা সৃষ্টি লক্ষ্য করা যায় মায়ার খেলা গীতিনাট্যের গানগদ্যলিতে।

যে-কোনো সুরকার বা সংগীতশিল্পীর প্রারম্ভিক জীবনে সঠিক শিক্ষা-গ্রহণের প্রয়োজন হয় ও সেই সময় সংগীতের বিভিন্ন ধারার অনুসৃত আদর্শ-গদ্যলিকে গ্রহণ করতে হয় ও তার সেইসময়কার সংগীত-রচনার মধ্যে সে-সব শিক্ষণীয় বিষয়ের প্রভাব থাকা খুবই স্বাভাবিক। নানাবিধ অভিজ্ঞতা ও জ্ঞান সঞ্চয়ের মধ্য দিয়ে পরবর্তীকালে আপন সংগীতসৃষ্টির মৌলিক বিকাশ হয়।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

সেইভাবে এই যুগে বিভিন্ন ধারার সংগীতের অনুসরণ করে রবীন্দ্রনাথ যে অভিজ্ঞতা অর্জন করেছিলেন তা তাঁকে পরবর্তীকালে স্বাধীন সংগীতস্রষ্টা হিসেবে আত্মপ্রকাশ করতে সাহায্য করেছে। তবে এই যুগের কবির সংগীত-সৃষ্টিকে আমরা অনুসরণ বলতে পারি, অনুকরণ নয়, কারণ বিভিন্ন ধারার সংগীতের আদর্শকে অবলম্বন করে গান রচনা করলেও তারই মধ্যে রবীন্দ্রনাথ যথেষ্ট স্বকীয়তা দেখিয়েছেন ও এই যুগের শেষভাগে এমন সব উৎকৃষ্ট রচনা পাই যা কালজয়ী হয়ে এখনো আমাদের চিত্তকে অভিভূত করে রাখে।

একটা আদর্শ কিস্তি রবীন্দ্রনাথ তাঁর গোড়ার সংগীতসৃষ্টি থেকেই অনুসরণ করে আসছিলেন। সেটা হল—(ক) কথা ও সুরের সমন্বয়ে সংগীত রচনা ও (খ) গানে অলংকরণের আতিশয়া যা গানের কাব্যাংশকে আচ্ছন্ন বা ক্ষুণ্ণ করতে পারে, তাব বর্জন।

এই যুগের রবীন্দ্রনাথের জীবন পর্যালোচনা করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে তিনি দুইবার বিলাত ভ্রমণে গিয়েছিলেন। দ্বিতীয়বার অবশ্য স্বল্পকালের জন্য। ১৮৮৩ খ্রীস্টাব্দে তাঁর বিয়ে হয়। এর কিছুকাল পরে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্ত্রী কাদম্বরী দেবীর মৃত্যু হয়, তিনি রবীন্দ্রনাথের সংগীত ও সাহিত্য সৃষ্টিতে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করেছিলেন।

১৮৮৬ খ্রীস্টাব্দে কংগ্রেস অধিবেশন উপলক্ষে রামপ্রসাদী সুরে ‘আমরা মির্লোছি আজ মায়ের ডাকে’ স্বদেশী গানটি রচনা করেন ও অধিবেশনে তা নিজে গেয়ে শোনান। ১৮৮৯-৯০ খ্রীস্টাব্দে শিলাইদহে জমিদারির ভার গ্রহণ করেন। এ যুগে দুইবার বিলাত ভ্রমণ বাদ দিলে বেশিরভাগ সময়ই তাঁর কাটে জোড়াসাঁকো, আমেদাবাদ, কারোয়ার, গাজীপুর, সোলাপুর, শিলাইদহ, উড়িষ্যা, সাজাদপুর, পতিসর, ইত্যাদি অঞ্চলে। এর মধ্যে আমেদাবাদের একটা বিশেষ গুরুত্ব আছে কারণ এখানেই কবি তাঁর কবিতায় প্রথম স্বাধীনভাবে সুরারোপ করেছিলেন।

শাস্তিনিকেতনে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরুর করেন নি বলে এই যুগের সংগীত-সৃষ্টিতে আমরা আশ্রম-জীবনের বা শাস্তিনিকেতনের প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রভাব বিশেষ পাই না।

শিলাইদহে শোনা বাউলের গান ও লোকগীতি তখনো তাঁর সংগীতসৃষ্টিতে প্রভাব বিস্তার করতে শুরুর করেন নি।

এ যুগে সংগীত সম্বন্ধে তাঁর তিনটি প্রবন্ধের সাক্ষাৎ পাওয়া যায় : সংগীত ও ভাব (জ্যৈষ্ঠ ১২৮৮), সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা (আষাঢ় ১২৮৮), সংগীত ও কবিতা (মাঘ ১২৮৮)। এর মধ্যে সংগীত ও ভাব প্রবন্ধটি বিশেষ গুরুত্বের দাবি রাখে কারণ এই প্রবন্ধে তিনি রাগ-রাগিণীকে ভাবের বাহনরূপে প্রযুক্ত করার পক্ষে যুক্তি দেখান : “যদি মধ্যমের স্থানে পঞ্চম দিলে ভালো শুনায় আর তাহাতে বর্ণনীয় ভাবের সহায়তা করে তবে জয়জয়ন্তী মরুন বা

বাঁচুন আমি তাহাই বহাল রাখিব না কেন ?” এই প্রসিদ্ধ উক্তিটি, যা তাঁর পরবর্তী সংগীতসৃষ্টিতে বিশেষভাবে প্রভাবান্বিত করেছে তা সন্নিবেশিত হয়েছে।

আর ‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’ প্রবন্ধে, হার্বার্ট স্পেনসারের মত, যা বাস্তবিক-প্রতিভা গীতিনাট্যের আলোচনার সময় উল্লেখ করা হয়েছে তার ব্যাখ্যা করেন।

তাঁর তরুণ বয়সের লেখা ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধটি পড়লেই বোঝা যায় যে বাংলা গানের গতিপ্রকৃতি কী ধারায় হওয়া উচিত ও তাতে রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ সম্বন্ধে একটা সুস্পষ্ট ধারণা তাঁর গোড়া থেকেই ছিল, যদিও তাকে বাস্তব রূপ দিতে পেরেছিলেন তাঁর পরবর্তী সংগীতসৃষ্টিতে।

গানের তালিক।

প্রথম যুগ

১৮৭৭-১৯০০

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কাল রাগ/তাল বচনাকাস/স্থান মন্তব্য

১ গানের থালে রবীন্দ্র দীপক :

জয়জয়ন্তী/ঝাঁপতাল ১৮৭৫/জোড়াসাঁকো নৃলগান : গগনমে থাল
রবীন্দ্র-রচিত কিনা এ-বিষয়ে মতভেদ আছে

২ জ্বল জ্বল চিতা শ্বিগুণ শ্বিগুণ :

জয়জয়ন্তী/একতাল ১৮৭৫/জোড়াসাঁকো

৩ তোমারি তরে মা সঁপিন্দু এ দেহ : জয়জয়ন্তী/একতাল

৪ শাওন গগনে ঘোর ঘনঘটা : মল্লার/ত্রিতাল ১৮৭৭/জোড়াসাঁকো

৫ গহন কুসুম কুঞ্জ মাঝে : ঝাঁঝিট/একতাল “ ”

৬ বজাও রে মোহন বাঁশি : মল্লতান/ঢালাগান “ ”

৭ বলি ও আমার গোলাপবালা : বেহাগ/খেমটা ১৮৭৮/আমেদাবাদ

৮ আঁধার শাখা উজল করি : গোড়সারং ; ঝাঁপতাল “ ”

৯ নীরব রজনী দেখো মগ্ন জোছনায় : মিশ্র/মধ্যমান “ ”

১০ শুন নলিনী খোল গো আঁখি : ললিত/খেমটা “ ”

—অনেকে এই ক’টি গানকে রবীন্দ্রনাথের নিজের সুর দেওয়া
প্রথম গান বলে মনে করেন।

১১ গোলাপ ফুল ফুটিয়ে আছে : পিলু/ঝাঁপতাল ১৮৭৮/জোড়াসাঁকো

১২ আর তবে সহচরী : ছায়ানট/ত্রিতাল ১৮৮০

১৩ একসুত্রে বাঁধিয়াছি : দাদরা ১৮৮০/জোড়াসাঁকো

—গানটি রবীন্দ্রনাথের কিনা সে বিষয়ে মতভেদ আছে।

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৬	ও দেখবি রে ভাই আগরে ছুটে :			
	মিশ্র খাম্বাজ/আড়খেমটা ১৮৮২/জোড়াসাঁকো			মূল রচনা : The Vicar of bray
৩৭	তুই আগরে কাছে আস :			
	মিশ্র খাম্বাজ/কাওয়ালি ১৮৮২/জোড়াসাঁকো			মূল রচনা : The British Grenadiers
৩৮	ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে :			
	বিলাতি সুরাখেমটা ১৮৮২/জোড়াসাঁকো			মূল রচনা : Ye banks and bracs
৩৯	ঝম ঝম ঘন ঘন রে ' মল্লার/ত্রিতাল	"		ঝম ঝম ঘন ঘন রে
৪০	মানা না মানিলি ' মিশ্র বিলাবল/ত্রিতাল	"		মূল বচনা : Go where glory waits thee
৪১	বনে বনে বাবে মিলে :			
	ইমনকল্যাণ/কাহারবা	"		বাস্তবিক-প্রতিভায় : এইবেলা সবে মিলে
৪২	যাও রে অনন্তধামে : প্রভাতী/ঝাপতাল	"		
৪৩	অজ্ঞানে কর হে ক্ষমা বাজবিজয় ত্রিতাল	"		
৪৪	সকলি ফুরাল স্বপনপ্রায় . ঝিঝিট খাম্বাজ/একতাল	"		মূল রচনা : Robin Adair
৪৫	দেখ চেয়ে দেখ তোরা : ভেরো/ঝাপতাল	"		
৪৬	কী করিলি মোহের ছলনে : ভজন/ত্রিতাল	"		
৪৭	বড় আশা করে এগোছি গো :			
	কণাটি ঝিঝিট/কাওয়ালী ১৮৮২/জোড়াসাঁকো			মূল রচনা : সখী বা বা
৪৮	আজি শতদিনে পিতার ভবনে : তালফেব্রা	"		মূল রচনা : পূর্ণচন্দ্রাননে
৪৯	বর্ষ ওই গেল চলে . পরবী/আড়াঠেকা	"		
৫০	সখা তুমি আছ কোথা : ভৈরবী/একতাল	"		
৫১	আজ্ঞে সখী মদহু মদহু : বেহাগ/ঝাপতাল	"		
৫২	আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল :			
	মিশ্র রাগ/আড়খেমটা	"		এই গানে কাব্য-সংগীতের সূচনা হয়।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৫৩	ওই জানালার কাছে বসে আছে : মিশ্র খাম্বাজ/একতাল ১৮৮১/জোড়াসাঁকো			
৫৪	তারে দেখাতে পারি নে কেন : ঝাঁপতাল		১৮৮৪/জোড়াসাঁকো	
৫৫	বনে এমন ফুল ফুটেছে : খাম্বাজ/আড়খেমটা		" "	
৫৬	মনে রয়ে গেল মনের কথা : বেহাগড়া/ঝাঁপতাল		" "	
৫৭	প্রমোদে ঢালিয়া দিন্দু মন : বেহাগ খাম্বাজ/ত্রিতাল		" "	অনেকের মতে এটির সুন্দর জ্যোতির্ভঙ্গনাথের
৫৮	বুঝি বেলা বয়ে যায় : ভূমিপলশ্রী মূলতান/আড়খেমটা		" "	
৫৯	শুদ্ধ আসনে বিরাজ : ভৈরব/আড়াচোতাল		" "	রুদ্রদেব গ্রিনয়ন
৬০	সংসারেতে চারিধার করিয়াছে - আলাহিয়া/আড়াঠেকা		" "	
৬১	করে ওই ডাকিছে : আলাহিয়া/ধামার		" "	তারি ডম্ফ বাজ
৬২	সকলেরে কাছে ডাকি : ভৈরব/ঝাঁপতাল		" "	
৬৩	হাতে লয়ে দীপ : মিশ্র ঝাঁপতাল		" "	
৬৪	সকাতরে ওই কাঁদিছে সকলে কর্ণাটি ভজন/একতাল		" "	কানাড়ী গান 'চারি বর্ষা পৰ্ব'ত'
৬৫	কেহ কারো মন বোঝে না : সিন্ধু কাফি/আড়াঠেকা		" "	
৬৬	সখী ওই বুঝি বাঁশি বাজে মিশ্র বারোয়াঁ/ত্রিতাল		" "	থিয়েটারি সুরের প্রভাব
৬৭	অনিমেঘ আঁখি সেই কে : দেশ/আড়াঠেকা		" "	
৬৮	হ্যাদে গো নন্দরানী : মিশ্র ভৈরবী/দাদরা		" "	

ববীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৬৯	মরি লো মরি আমার : মিশ্র পূরবী/দাদরা		১৮৮৪/জোড়াসাঁকো	
৭০	ও কেন চুরি করে চায় : মিশ্র বেহাগ/দাদরা		" "	নিধুবাবু গানের প্রভাব
৭১	বরষ ধরামাঝে শান্তির বারি : আশা ভৈরবী/ত্রিতাল			
৭২	দুখ দিয়েছ, দিয়েছ ক্ষতি নাই : টোড়ি/ঝাঁপতাল			কাদম্বরী দেবীর মৃত্যু উপলক্ষে
৭৩	তাহারে আরতি করে চন্দ্রতপন বড়হংস সারং/চোতাল			মূল রচনা : জগজ্ঞান ধ্যান
৭৪	বাঁশরী বাজাতে চাহি : ত্রিতাল			
৭৫	আঁখিজল মৃদুছাইলে জননী : রামকৈলি/কাওরাতি			মূল রচনা : জিন ছঁয়ে মোরে
৭৬	ওঠো ওঠো রে বিফলে : বিভাস/চোতাল			
৭৭	অঁধার রজনী পোহাল : খট্/একতাল			
৭৮	অসীম কাল সাগরে : ভৈরবী/ঝাঁপতাল			মূল রচনা : সারদা বিদ্যাদানী
৭৯	আগি জেনে শূনে তবু : কীর্তনের সুদ/দাদরা			
৮০	মাঝে মাঝে তব দেখা পাই : কাফি/একতাল			
৮১	ওহে দয়াময় নিখিল : মিশ্র বিলাবল/কাহারবা		১৮৮৫	
৮২	দাও হে ফুল ভরে দাও : রামকৈলি/ত্রিতাল		"	মূল রচনা : প্যালা মৃদে ভর দে রে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রূপ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৮৩	একি অশ্বকার এ ভারতভূমি :	প্রভাতী/একতাল	১৮৮৫/জোড়াসাঁকো	
৮৪	এ পরবাসে রবে কে :	সিস্থা/মধ্যমান	" "	মূল রচনা : ও মিঞা বেজানুওয়ালে
৮৫	হল না লো, হল না, সই :	হাস্বরী/কাওয়ালি	" "	অনেকে এর সুদূর জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মনে করেন
৮৬	বেঁধেছ প্রেমের পাশে :	কাফি-কানাড়া/চিমা তেতাল	" "	মূল রচনা : চাঁচর চিক্কুর আশো
৮৭	সংশয় তিমির মাঝে :	রাজ বিজয়/তেওড়া	" "	মূল রচনা : অজ্ঞানত্মনিকরে
৮৮	থলে দে তরণী থলে দে তোরা :	মিশ্র বাহার/একতাল	" "	জ্যোতিরিন্দ্রনাথের পিয়ানো বাজানোর স রে প্রভাবিত বলে অনুমান
৮৯	যে ফুল ঝরে সেই গো ঝরে :	মিশ্র পদ্যবী/একতাল		
৯০	কতবার ভেবেছিলাম :	মিশ্র ছায়ানট/একতাল		মূল গান : Drink to me only
৯১	সহে না যাতনা :	বেহাগ/কাওয়ালি		জ্যোতিরিন্দ্রনাথের গুর বলে অনুমান
৯২	পবানো সেই দিনের কথা :	পাশ্চাত্য সুদৃ/মিশ্র ভূপালী/একতাল	" "	
৯৩	দুজনে দেখা হো :	বেহাগ-খাম্বাজ/দাদরা	" "	
৯৪	গাও বীণা, বীণা গাও রে :	টোড়ি/একতাল	" "	
৯৫	একবার তোরা মা বলিঙ্গা ডাক :	বিশ্ববিট/একতাল	" "	
৯৬	অশ্বজনে দেহো আলো :	ধন/ভৈরবী	" "	রবীন্দ্রনাথের প্রিয় গান
৯৭	শোনো তাঁর সুধাবাগী :	ইমনকল্যাণ/চৌতাল	১৮৮৫-৮৬	মূল রচনা : শুদ্ধমুদ্রা শুদ্ধবাগী

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রচনা/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৯৮	ডাকিছ শূন্য জাগন প্রভু :	মিশ্র বালিত/একতাল	১৮৮৫-৮৬/জোড়াসাঁকো	
৯৯	শূন্যেছে গোমার নাম অনাথ স্নাতক :	মিশ্র বালিত/একতাল	১৮৮৬	
১০০	এত আনন্দকানি উঠিল .	বাহার/ধামাব		
১০১	আজি বাঁহছে বসন্তপবন :	বাহার/তেওড়া		মূল রচনা : আজ বহত শূন্যপবন
১০২	তোমারি মধুর রূপে ভরেছ :	ঝিঁঝিট/চোতাল		
১০৩	কী গাব আমি কী শুনাব :	মিশ্র কানাড়া/একতাল		
১০৪	কেন জাগে না জাগে না .	বেহাগ/৭৭		
১০৫	তব পেশাদারসে মের্তেছি .	পবজ/ত্রিতাল		মূল রচনা . কারি কারি কর্মরসা গুরুজী
১০৬	বিমি বিমি ঘন ঘন রে :	ত্রিতাল		মূল রচনা : বিমি বিমি বিমি বিমি
১০৭	মরি ও কাহার বাছা :	মিশ্র ঝিঁঝিট		মূল রচনা : Go where glory waits thee
১০৮	নমি নমি ভারতী : প্রভাতী/ঝিঁঝিট			
১০৯	সাম এবার ছড়ে চলেছি মা :	বামপ্রসাদী		
১১০	হহো আশ্রয় এঁকি তোদের :	নাট্যসংগীত		মূল রচনা : দাবাদিম তা নানা
১১১	এই যে হেরি গো দেবী .	নাট্যসংগীত		মূল রচনা : মন কী কমলদল খোলসি
১১২	এইবেলা সবে মিলে :	নাট্যসংগীত		মূল রচনা : চতুরঙ্গ রস সন
১১৩	কালী কালী বলো রে আজ :	নাট্যসংগীত		মূল রচনা : Nancy Lee

ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাস্তা/জল	রচনা/স্থান	মন্তব্য
১১৪	একী এ একী এ স্থির চপলা :			
	নাট্যসংগীত		১৮৮৬/ছোড়াসাঁকো	
১১৫	কখন বসন্ত গেল :			
	পিলু বারোয়াঁ/আড়াঠেকা	"	"	
১১৬	ওগো শোনো কে বাজায় :			
	বেহাগ/আড়া ঝেমটা	"	"	
১১৭	আজি শরত তপনে :			
	ঘোঁগিয়া বিভাস/একতাল	"	"	
১১৮	ওগো কে যার বাঁশরি বাজায়ে :			
	কালোড়/দাদরা	"	"	
১১৯	ধরা দিয়েছি গো আমি :			
	ভৈরব/দাদরা	"	"	
১২০	আমায় বোলো না গাহিতে :			
	সিন্ধু/কাওরালি	"	"	
১২১	প্রভাতে বিমল আনন্দে			
	গুর্জরী টোড়ি/চোতাল	"	"	
১২২	নিকটে দেখিব তোমাবে			
	রামকৈলি/ত্রিতাল	"	"	
১২৩	অনেক দিচ্ছে নাথ :			
	আশাবরী/ত্রিতাল	"	"	
১২৪	বিদায় করেছ যাবে নয়নজলে :			
	কানাড়া	"	"	মূল রচনা : বাজ ঝনন মোরে পারলিয়া
১২৫	নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে			
	ঘোঁগিয়া বিভাস/একতাল	"	"	তুলনীয় : আজি শরততপনে
১২৬	সত্য মণ্ডল প্রেমময় তুমি			
	ইমনকল্যাণ/তেওড়া	১৮৮৭		মূল রচনা : দুষ্ট দুর্জন দূর করো দেবী
১২৭	কী ভয় অভয়ধামে :			
	বেহাগ/ঝাঁপতাল			
১২৮	আমরা মিলেছি আজ :			
	রামপ্রসাদী/দাদরা			কংগ্রেস অধি বেশনে গীত

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রস/ভাল	বচনাকাল/স্থান	অন্তব্য
১২৯	তোমা লাগি নাথ জাগি : পূরবী/চৌতাল		১৮৮৭/জোড়াসাঁকো	
১৩০	স্বামী তুমি এসো আজ : বেহাগ/চৌতাল			
১৩১	আমার যা আছে : দৈর্ঘ্যসিদ্ধ/একতাল			
১৩২	শাজ বদলি আইল প্রিয়তম : সাহানা/ত্রিতাল			
১৩৩	ও মি বন্ধু তুমি নাথ : মিশ্র জঃজঃস্তাই/একতাল			
১৩৪	তবু পারি নে সাঁপতে প্রাণ : মিশ্র সিদ্ধ/একতাল			
১৩৫	আগে চল আগে চল . বেহাগ/দাদরা		কলেজের ছাত্র-সম্মিলনীতে ফ্রিস্টাইল উৎসব উপলক্ষে	
১৩৬	তবু মনে রেখো : কীর্তনাঙ্গ		১৮৮৮/জোড়াসাঁকো	রবীন্দ্রনাথের প্রিয় সৃষ্টি
১৩৭	নতুন গান পাও প্রাণসখা : নাচারী টোড়ি/ধামাব			
১৩৮	আছ অস্তবে চিরদিন : কার্ফি/চৌতাল			
১৩৯	জগতে তুমি রাজা : কানাড়া/চৌতাল			
১৪০	নাথ হে প্রেমপথে : সুহা কানাড়া/ত্রিতাল			
১৪১	হৃদয় বেদনা বহিয়া : সিদ্ধ/তেওড়া			
১৪২	পথহারা তুমি পথিক : ইমনকল্যাণ			
১৪৩	আমার পরাণ যাহা চায় : মিশ্র কানাড়া/কাওয়ার্লি			
১৪৪	সখী বহে গেল বেলা : কীর্তনাঙ্গ/একতাল			

ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাগ/তাল	রচনা/কাণ্ড/স্থান	মন্তব্য
১৪৫	এসেছি গো এসেছি মন :	পিলদ/দাদরা	১৮৮৮/জোড়াসাকে	
১৪৬	আমি জেনেশুনে বিষ :	মল্লার/রূপক ১, ২, ৩। ১, ২। ১, ২ "		
১৪৭	কেন এলি রে ভালোবাসিলি :	ভেরবী/ঝাঁপতাল	" "	
১৪৮	ভালোবেমে যদি সুখ নাহি :	কাফি/কাওয়ালি	" "	
১৪৯	আহা আজ এ বসন্তে :	মিশ্র ঝাঁঝিট/কাওয়ালি	" " মূল রচনা : Go where glory waits thee	
১৫০	দিবস রজনী আমি মেন :	মিশ্র সিন্ধু/একতাল	" "	
১৫১	আমি হৃদয়ের কথা বলিতে :	মিশ্র সিন্ধু/একতাল	" "	
১৫২	দে লো সখী দে	দেশ/কাওয়ালি	" , জ্যোতির্ভিন্দনাথের	সুব বলিয়া অনুমান
১৫৩	সখী সে গেল কোথায়	মিশ্রবেহাগ/খেমটা	" "	
১৫৪	অলি বাব বার ফিরে যায় :	মিশ্র দেশ/খেমটা	" "	
১৫৫	ওকে বলো সখী বলো	বেহাগ/খেমটা	" "	
১৫৬	না বলে কারে তুমি .	ভূপালী/কাওয়ালি	" "	
১৫৭	সুখে থাকো আর সুখী করো :	ইমন ভূপালী/একতাল	১৮৮৯ " বিহারীলাল গুপ্তের	কন্যা স্নেহলতার বিবাহ উপলক্ষে
১৫৮	এমন দিনে তারে বলা যায় :	মিশ্রমল্লার/রূপক	" "	
১৫৯	এরা পরকে আপন করে :	পিলদ বারোরা/খেমটা		

ববৌজঙ্গংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৬০	আমি নির্শিদিন তোমায় : মিশ্র গোরী/তাল ফেরতা		১৮৮৮/জোড়াসাঁকো	
১৬১	নব আনন্দে জাগো : গর্জরী টোড়ি/ত্রিতাল		১৮৯০ " নববর্ষ উপলক্ষে রচিত	
১৬২	ওই পোহাইল তিমির রাত : আলাহিয়া/কাওয়ালি		মূল রচনা অপর ধরে বনবাঁশরী " নববর্ষ উপলক্ষে রচিত	
১৬৩	আমারে কে নিবি ভাই : বাউলাংগ/দাদরা		"	
১৬৪	শূন্য প্রাণ কাদে সদা : কাফি সিদ্ধ/বিলম্বিত ত্রিতাল		১৮৯২ "	
১৬৫	শুদ্ধ যাওয়া আসা : বেহাগ/কাহারবা		১৮৯২-৯৩ "	
১৬৬	কেন নয়ন আপনি ভেসে যায় : ভৈরবী/একতাল		" "	
১৬৭	ওগো তোমরা সবাই ভালো : বাউলাংগ/দাদরা		" "	
১৬৮	আমার পরাণ লয়ে কী খেলা : কানাড়া/মধ্যমান		" বিজিতলা	
১৬৯	আমার মন মানে না দিনরজনী : কীর্তনাঙ্গ-মূলতান/একতাল		" জোড়াসাঁকো	
১৭০	এ কী লাভণ্যে পূর্ণ প্রাণ : ভাঙা মহীশূরী/একতাল		" "	
১৭১	আনন্দধ্বনি জাগাও গগনে : হাম্বীর/তালফেরতা		" "	
১৭২	খ্যাপা তুই আছি স্ আপন : বাউলাংগ/দাদরা		" "	
১৭৩	খাঁচার পাখি ছিল : কীর্তনাঙ্গ/রূপক		" সাহাজাদপুর কাব্যগীতি	
১৭৪	আনন্দলোকে মঙ্গলালোকে : একতাল/ভজন		" মহীশূরী গান ভেঙে রচিত	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	রঙ্গ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৭৫	এখনো তারে চোখে দেখি নি :			
	মিশ্র ইমন/কাওয়ালি		১৮৯৩	
১৭৬	আজি যে রজনী যায় :			
	ভৈরবী/রূপকড়া		১৮৯৩	২৯ জুন/শিলাইদহ
১৭৭	বড়ো বেদনার মতো : কীর্তনামগ/একতাল			" সাহাজাদপুর রবীন্দ্রনাথের প্রিয় গান
১৭৮	হৃদয়ের একূল ওকূল :			
	মিশ্র বিভাস/দাদরা		১৮৯৩/সাহাজাদপুর	
১৭৯	এসো হে গৃহদেবতা :			
	আনন্দ ভৈরবী/কাহারবা		১৮৯৪	
১৮০	হৃদয় নন্দনবনে :			
	ললিতাগোরী/ঝাপতাল		১৮৯৪/জোড়াসাকো	মূল রচনা : উড়ত বন্ধন নব
১৮১	আনন্দধারা বহিছে ভুবনে .			
	মিশ্র মালকোষ/ত্রিতাল		' "	মূল রচনা : লাগি মেয়ে ঠাক
১৮২	হে মহাপ্রবল বলী :			
	কানাড়া/চৌতাল		'	মূল রচনা : হে মা প্রবল বলী
১৮৩	অন্তরে জাগিছ অন্তরয়ামী :			
	বেহাগ/ঝাপতাল		"	মূল রচনা : কোন যোগী ভয়ে
১৮৪	বার্জিল কাহার বীণা :			
	ঝিঁঝিট খাম্বাজ/কাহারবা		" "	সুধীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিবাহ উপলক্ষে
১৮৫	'ওহে জীবনবল্লভ :			
	কীর্তনামগ/একতাল		" "	কাদম্বরী দেবীর মৃত্যুর দশম বৎসরে রচিত
১৮৬	বড়ো বিস্ময় লাগে :			
	কানাড়া/মুস্তহস্দ		' "	
১৮৭	'আমারে করো তোমার বীণা :			
	খাম্বাজ/দাদরা		" "	
১৮৮	কত কথা তারে ছিল বলিতে :			
	মিশ্র কালাংড়া/কাহারবা		' "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম/কাল	বাগ/তাল	বচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৮৯	এনো এসো ফিরে এসো : ঢানা গান		১৮৯৪/শৈলাইদহ	কীর্তনেন্দু ধরনের ভেরবী
১৯০	তুমি নব নব রূপ এসো : বানকোল/ত্রিতাল		১৮৯৪/সেপ্টেম্বর/পতিসর	
১৯১	নিভা নব সত্য তব শব্দ শ্রী বৈলবন বাপতাল		১৮৯১ ১১/জোড়াসাঁকো	মূল রচনা : জ্ঞান রঙ্গ ধ্যান রঙ্গ
১৯২	বিশ্ব বর্ণিণীরবে : শঙ্করাঙ্গন/তাল ফেরত		১৮৯৫	
১৯৩	ওলো পই ওলো চই . বিভাস/দাদরা			শৈলাইদহ
১৯৪	মধব মধব ধ্যান বাজে ইন্দ্র ৩ পাল্লী/কাহারবা			
১৯৫	কে দিল আবার আঘাত ফেরা কাহারবা			
১৯৬	পুষ্পবনে পুষ্প নাহি লীলত কালোঁড়া/আড়খেমটা			
১৯৭	আহা তাঁগ পোহল : নিম্ন ভৈব/ত্রিতাল			
১৯৮	তোমার গোপন কথাটি : কীর্তনাসং/আড়খেমটা			
১৯৯	চিন্তা পিপাসিত রে . খাম্বাজ বাপতাল			
২০০	আমি চিনি গো চিনি : ঝিঝিট, একতাল			
২০১	এ কী আকুলতা ভুবনে : বাহার/ত্রিতাল			জোড়াসাঁকো
২০২	তুমি ববে নীরবে : বেহাগ/একতাল			
২০৩	সে আসে ধীরে : দেব/দাদরা			
২০৪	কে উঠে তাঁকি মম : পরজ/একতাল			

ববীক্সসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি	রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২০৫	ওহে সুন্দর মম গৃহে :			
	খাম্বাজ/দাদরা		১৮৯৫/জোড়াসাঁকো	
২০৬	কী রাগিণী বাজালে :			
	সিন্ধু কানাড়া/একতাল			
২০৭	পাদপ্রান্তে রাখ চোবকে :			
	ইম্নি/একতাল		১৮৯৬	
২০৮	শীতল তব পদছায়া :			
	ইমনকল্যাণ/একতাল			
২০৯	আজ রাজ আসনে তোমার :			মূল রচনা :
	বেহাগ/ধামার		" "	প্যারী তেবে
				পান্ন পকড়
২১০	আজি কোন্ ধন হতে বিশ্বে :			
	কেদারা/চৌতাল		" ইছামতী	
২১১	কে যায় অমৃতধামযাত্রী :			
	বেহাগ/চৌতাল		" জোড়াসাঁকো	
২১২	এ কী করুণা করুণাম :			
	বাহার/আড়াঠেকা		১৮৯৬ " আদি গান : হুদ	আবরণ
				খুলে দাও ;
				মূল গান : নই রে মা বরন
২১৩	মহারিষি মহাকাশ :			মূল রচনা
	ইমনকল্যাণ 'তেওড়া		" "	মহাদেব মহেশ্বর
২১৪	সুধাসাগর তীরে :			মূল রচনা
	নায়কী কানাড়া/ধানায়		" "	আরো ফাগুন
২১৫	অগ্নি ভুবনমোহনৌ			
	ভেরবী/কাহারবা		" " ফরমায়েসে রচিত স্বদেশী	গান
২১৬	আজি মম মন চাহে :			মূল রচনা :
	বাহার/চৌতাল		" "	ফুল বন ঘন
২১৭	হরষে জাগো আজি :			মূল রচনা :
	হাম্বীর/ধানায়		" "	হরষে জাগ লাল
২১৮	বরষা বরিষে বারিধারা :			
	মিশ্রমল্লার/কাহারবা		" ২০ সেপ্টেম্বর/শিলাইদহ	
২১৯	শান্ত হ রে মম চিস্ত :			
	বিশ্ববিট/কাহারবা		" জোড়াসাঁকো	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি	রাগ/তাল	রচনা/বাল/স্থান	মন্তব্য
২২০	শান্তি করো বরিশণ :	তিলককামোদ/সুদূরফাঁকিতাল	১৮৯৬/জোড়াসাঁকো	মূল রচনা : শম্ভু হর পদযুগ
২২১	সুন্দর বহে আনন্দ মন্দানিল : ইমনকল্যাণ/সুদূরফাঁকিতাল	" "	" "	মূল রচনা : শংকর শিব পিনাকী
২২২	বলি গো সজনী খেও না : খট্/একতাল			
২২৩	মম যৌবন নিকরুঞ্জ গাহে : কাফি/একতাল		১৮৯৭	
২২৪	পাম্পথ এখনো কেন অলসিত : ঘোঁগয়া/সুদূরফাঁকিতাল			মূল রচনা : রঙ্গ যুগত সৌ গাবে বজাবে
২২৫	আনন্দ তুর্নিম স্বামী : ভৈরবী/সুদূরফাঁকিতাল			মূল রচনা : ওংকার মহাদেব
২২৬	বহে নিরন্তর অনন্ত : লাচ্ছাশাক/ঝাপতাল			মূল রচনা : দুসহ দোখ দুখদলনী
২২৭	কেন বাজাও কাঁকন : সিন্ধু ভৈরবী/তেওড়া			
২২৮	হেরিয়া শ্যামল ঘন : মল্লার/ত্রিতাল		" ইছামতী	
২২৯	কেন বামিনী না যেতে : ভৈরবী/একতাল		১৮৯৭/ষমুনা নদী	
২৩০	আমি কেবলই স্বপন : বেহাগ/একতাল		" ধলেশ্বরী	
২৩১	ভালোবেসে সখী নিভৃত : কীর্তনাঙ্গ		" সাহাজাদপুর	
২৩২	তুর্নিম গম্ভীর মেঘমালা : ইমনকল্যাণ/একতাল		১৮৯৭-৯৮/চলন বিল	
২৩৩	বাদি বারণ কর তবে : ছায়ানট/কাওয়ালি		" "	
২৩৪	আমি চাহিতে এসেছি শূন্য : কালাংড়া/দাদরা		" নাগর নদী	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল	বাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৫৫	সখী প্রতিদিন হয় :	দাদরা	১৮৯৭/৯৮ নাগর নদী	
২৩৬	বিধি ডাগর আঁখি যদি :	ভৈরবী/কাওয়ালি	" "	
২৩৭	বঁধু মিছে রাগ কোরোনা :	মিশ্র ঝাঁঝিট/একতাল	" পতিসর	
২৩৮	ওগো কাঙাল আমরা :	ভৈরবী/একতাল	" " রবীন্দ্রনাথের প্রিয় গান	
২৩৯	একি সত্য সকলি সত্য :	মিশ্র ঝাঁঝিট/দাদরা	" রেলপথে	
২৪০	কে বসিলে আজি :	সিম্ধু/মধ্যমান	১৮৯৮/জোড়াসাঁকো	মূল রচনা : বেপরিয়া তাডে
২৪১	‘বনল আনন্দে জাগো রে’ আসাবরী/আড়াঠেকা			মূল রচনা : সো নহী মারেগে মোঁররে
২৪২	পিপাসা হায় ন্যাহ মিটল . ভৈরবী/কাওয়ালি			মূল রচনা : সইয়া জাউ জাউ ন্যাহ বোলোঙ্গ
২৪৩	চিবসখা হে ছেড়োনা মোবে . বেহাগ/ত্রিতাল			
২৪৪	হৃদয় বাসনা পূর্ণ হল . ঝাঁঝিট/মধ্যমান			মূল রচনা : মিঞা বে মানুলে
২৪৫	তোমার নামে নয়ন মেলিন্দু :	ভৈরব/তেওড়া	১৯০০	
২৪৬	ওদা থাকো আনন্দে :	টু/ঝাঁঝিট		
২৪৭	আজি পূর্ণিম তোমারে চলিব :	বিভাস/একতাল		
২৪৮	তোমার গেহে পালিছ স্নেহে :	খাম্বাজ/একতাল		মূল রচনা : আজ শ্যাম মোহ লয়ি
২৪৯	হৃদমন্দিরম্বারে বাজে :	কৈদার/ধামার		

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি	বাগ/ভাস	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৫০	সুখহীন নির্গীর্জন পরাধীন :		১৯০০/জোড়াসাঁকো	মূল রচনা :
	গোড়মল্লার/কাণ্ডমালি			দারাদিম্ দারাদিম্
২৫১	বাণী তব ধার অনন্ত :			মূল রচনা :
	আড়ানা/চোতাল		" "	বেণী নিবস্ত ভৃঙ্গঙ্গ
২৫২	ভয় হতে তবে অভ্যাস :			
	বেহাগ/চোতাল		" শিলাইদহ	
২৫৩	কমল বনের মধুপরাঙ্গি :			
	মিশ্র গিষ্ণু/একতাল		" জোড়াসাঁকো	
২৫৪	তোমারি রাগিণী জীবনকুঞ্জ			
	ইমনকল্যাণ/তেওড়া		"	
২৫৫	প্রতিদিন তব গাথা :			
	জিলফ/বারে/গাঁ/সরফাকতাল		"	
২৫৬	প্রতিদিন আমি হে জীবনস্বামী			
	কাফি/ঝাঁপতাল		"	
২৫৭	যদি আমার হৃদয়দুয়াব :			
	সিস্থ্ কাফি/ঝাঁপতাল		"	
২৫৮	নিশীথ শয়নে ভেবে রাখি মনে :			
	বাগেশ্রী/তেওড়া		" "	
২৫৯	জীবনে আমার যত আনন্দ			
	নাগরকী কানাড়া/চোতাল/একতাল "			

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

১৯০১-১৯২০

এই যুগে রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টি প্রধানত কিছু কাব্যভুক্ত পুস্তক ও নাটকের মাধ্যমে হচ্ছে। এই কাব্যভুক্ত পুস্তকগুলি যথাক্রমে নৈবেদ্য, শিশু, খেয়া, গীতাঞ্জলি, গীতিমালা ও গীতালি। নাটকগুলি শারদোৎসব, প্রায়শ্চিত্ত, রাজা, অচলাচলন, ফাল্গুনী, অরুণরতন প্রভৃতি। তা ছাড়া কিছু স্বাধীন রচনাও রয়েছে। তবে এই যুগকে সাধারণত গীতাঞ্জলি-গীতিমালা-গীতালি যুগ বলা হয়ে থাকে। কারণ এই ক’টি কাব্যগ্রন্থের গানের মধ্যেই রবীন্দ্রনাথের এই যুগের গানের বৈশিষ্ট্য ও স্বাতন্ত্র্য অনেকটা পকিস্ফট ও এ মাধ্যমে তাঁর সৃষ্টি নতন ও স্বতন্ত্র পথ খুঁজে পেয়েছে।

এই সময়ে রচিত গানের একটি তালিকা প্রণয়ন করা হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের এই সমসংকার সমস্ত গান এতে স্থান না পেলেও ও অন্তর্ভুক্ত করার বিচারে এই তালিকা একেবারে নির্ভুল বলা কঠিন হবে এই তালিকাটিতে রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির প্রথম যুগ অর্থাৎ ১৯০১-১৯২০ সালের ভিতর রচিত উল্লেখযোগ্য গানসমূহ, যাতে এই যুগের সৃষ্টির বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পেয়েছে ও যা উপর ভিত্তি করে এই আলোচনা করা হয়েছে, তা অন্তর্ভুক্ত করার চেষ্টা করা হয়েছে।

এই যুগের সংগীতসৃষ্টিকে বিশ্লেষণ করলে অন্যান্য বৈশিষ্ট্যের মধ্যে এটাই বেশি বরো ধরা পড়ে যে সেই সময় রবীন্দ্রনাথ আগেকার যুগের শিক্ষানবিশী ভাবটা অনেকটা কাটিয়ে উঠে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার মাধ্যমে এক স্বতন্ত্র সংগীত-ধারা সৃষ্টি চেষ্টা করেছেন ও প্রথম যুগে অনেকটা উপেক্ষিত লৌকিক সংগীতও এই যুগের সংগীতসৃষ্টিতে স্থান পেয়েছে।

এইবার আমরা এই যুগে তাঁর বিভিন্ন ধারার সংগীতসৃষ্টি ও আগেকার যুগের মধ্যে এই যুগের সংগীতসৃষ্টির পার্থক্য ও সংগীতসৃষ্টি হিসেবে রবীন্দ্রনাথের ধীরে ধীরে স্বকীয় ভঙ্গিতে আত্মপ্রকাশের প্রচেষ্টা সম্বন্ধে আলোচনা করব।

প্রথমে আমরা তাঁর বাগাশ্রয়ী ও ক্লাসিক্যাল সংগীতের উপর ভিত্তি করে রচিত এই যুগের সংগীত সম্বন্ধে আলোচনা শুরু করব।

বাগাশ্রয়ী গান

এই যুগেও প্রথমার্ধে রবীন্দ্রনাথের বেশ-কিছু ভাঙা গান গাওয়া যায় যেখানে তিনি আগের যুগের ন্যায় হিন্দুস্থানী গান ভেঙে তার সুরের ও কোনো কোনো ক্ষেত্রে তার বাগীর আদর্শে গান রচনা করেছেন। এই সমস্ত গানের মধ্যে আগের যুগের ভাঙা গানের যে বৈশিষ্ট্য ছিল, অর্থাৎ কোনো কোনো গানে কথা ও সুর

দুইয়ের ক্ষেত্রেই মূল গানের অনুসরণ ও কোনো কোনো গানে কথা ও তার সঙ্গে সঙ্গে সুরেরও কিছু রূপান্তর— এই দুই বৈশিষ্ট্যেরই সাক্ষাৎ মেলে। তবে শেষোক্ত ধারার গানের সংখ্যাই বেশি। প্রথমোক্ত ধারার গানের মধ্যে ‘প্রচণ্ড গর্জনে আসিল এ কি দুর্দিন’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায়। মূল গানের সঙ্গে এই গানের কথা, সুর ও ভাবের সাদৃশ্য থাকলেও, মূল গানটি একটি ঋতুসংগীত (বর্ষা) আর ভাষা রবীন্দ্রসংগীতটি পূজা পর্যায়ের গানে রূপান্তরিত হয়েছে।

এই দুই ও কোনো কোনো গানে মূল গানের কথাকে হুবহু নাহলেও কিছু পরিমাণে অনুসরণ করা হয়েছে। দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘বীণা বাজাও হে’ ও ‘চরণ-ধ্বনি শুনিন তব নাথ’ এই দুটি গানের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। এই দুটি গান যথাক্রমে ‘বীণা বজাও রে’ ও ‘মুরলীধ্বনি শুনিন’ এই গানগুলির উপর ভিত্তি করে রচিত। হিন্দী গানের ভাবা ও ভাবও কখনো কখনো তাঁকে প্রেরণা দিয়েছে। দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘তিমির বিভাবরী কাটে কেমনে’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায়।

এই গানটি হিন্দী ‘কারাসে কাটোগী বরনা’ গানটি ভেঙে বচনা করা হয়েছে। গান দুটি : — পাশপাশে নিচে দেওয়া গেল :

মূল গান : বেহাগ/ত্রিতাল
 কারাসে কাটোগী বরনা সো পিয়া বিনা
 কোল জাগি মজনী আজ
 মোব নখনমে নিদ ন আওরে ছোড়ি সৈয়া
 একে বসন্ত সুমন্দ পবন চলি
 দুরজে ফাগুন তিজে শয়েরি কহরে কোসেলিয়া
 বোলনে লাগি সব দুঃখ ন মোরি বে।

ঐ গানটি অবলম্বনে রচিত হল :

তিমির বিভাবরী কাটে কেমনে
 ধ্রুপদ ভবনে শূন্য জীবনে
 হায় শূকাইল প্রেম বিহনে।
 গহন আঁধার কবে পলকে পূর্ণ হবে
 ওহে আনন্দময়, তোমার বীণারবে—
 পশিবে পরাণে তব সুগন্ধ বসন্তপবনে ॥

অনেকদিন পর ‘শ্যামা’ নাটকে এই গানটির রূপান্তর ঘটল :

হে বিরহী, হায়, চঞ্চল হিয়া তব—
 নীরবে জাগ একাকী শূন্য মন্দিরে,
 কোন্ সে নিরুদ্দেশ লাগি আছ জাগিয়া।

স্বপনরূপিণী অলোকসুন্দরী

অলক্ষ্য-অলকাপুরী-নিবাসিনী,

তাহার মূর্তি রচিলে বেদনায় হৃদয়মাঝারে ।

আর যে-সব গানে মূল গানের কথাকে সম্পূর্ণ রূপান্তরিত করা হয়েছে তাব নমুনা হল আড়ানা রাগে ‘মন্দিরে মম কে’ বা ‘আজি এ আনন্দসম্বন্ধা’ (পুরবী)—যেগুলি হিন্দী গান ‘সুন্দর লাগোরী হে’ ও ‘বহু বজাও বংশী’ গানগুলি ভেঙে রচিত হয়েছে। তবে এইজাতীয় ভাঙা গানের বিস্তৃত আলোচনা প্রথম যুগের গানের বেলাতেই করা হয়েছে ও এই সব গানে রবীন্দ্র নাথের মৌলিক সৃষ্টির খুব একটা পরিচয় পাওয়া যায় না বলে এ বিষয়ে আর আলোচনা করা হল না। তাছাড়া এই যুগের বাগ্গভিত্তিক গানের বৈশিষ্ট্য এই সব ভাঙা গানের নয়, এর বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পেয়েছে এক স্বতন্ত্র ধারার কিছুটা কাব্যধর্মী রাগভিত্তিক গানে যেখানে (ক) একটি রাগের উপর ভিত্তি করে গান রচনা করে তার কাব্যাংশকে পরিস্ফুট করার জন্যে প্রয়োজনবোধে সেই রাগের শাস্ত্রীয় রূপের কিছু অদলবদল করা হয়েছে, অবশ্য তার মূল বৃষ্টিতে উপাটিত হবে নয়; (খ) কাব্যাংশকে পরিস্ফুট করার জন্যে নানা বাগের মিশ্রণ ঘটানো হয়েছে।

বহুদিন আগে লেখা তাঁর ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, “যদি মধ্যমের স্থানে পঞ্চম দিলে ভালো শুনায় আর তাহলে ষষ্ঠী ভাবে সহজতা করে তবে জঙ্গলী মরুন বা বাঁচ ন, আমি পঞ্চমকেই বাহাল বাগব না কেন?” এইবার রবীন্দ্রনাথ এব মতের পরিবর্তী বৃষ্টি দিতে সচেষ্ট হলেন ও তাঁর গানও ধীরে ধীরে ঐ বদলী হেঁকে কাব্যধর্মী হয়ে উঠল। তাঁর গানের শাস্ত্রানুগত্যের স্থান দখল করল কাব্যবোধ।

বাংলা গানে সবচেয়ে একটি রাগে যে তার কাব্যাংশের নানা ভাব পরিস্ফুট হতে পারে না ও তখন যে বাগমিশ্রণ বা রাগের শাস্ত্রীয় রূপের পরিবর্তন ঘটানোর প্রয়োজন হতে পারে—এ কথা কিস্তি বিখ্যাত সংগীতশাস্ত্রবিদ কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর প্রসিদ্ধ গ্রন্থ ‘গীতসুত্রসার’-এ বহুদিন আগেই এইভাবে ব্যক্ত করে গিয়েছিলেন :

“এক রাগে একটি গানের সমগ্রস প্রকাশিত হইতে পারে না, কারণ অনেক স্থলেই একটি কলির মধ্যেই বিবিধ ভাবের সমাবেশ হয়, তাহা একাধিক রাগ ব্যতীত উচিতমত পরিব্যক্ত হইতে পারে না। কিস্তি কলাবৎ সংগীতবেত্তারা এ কলির মধ্যে বহু রাগের সংযোগ নিত্য দৃশ্য মনে করেন। সেই জন্য তাহার নাম ‘জঙ্গল’ রাখিয়াছেন অর্থাৎ খাঁটি নয়”—উপরোক্ত কথার মধ্যে সেযুগে ওস্তাদদের কতখানি গোঁড়ামি ছিল ও তা বাংলা গানের বিকাশের পথে কিরূপ অন্তরায় হয়ে দাঁড়িয়েছিল তার কিছুটা প্রমাণ মেলে।

এই যুগের রবীন্দ্রনাথের রাগভিত্তিক গানগুলি আলোচনা করলে এটাই সুস্পষ্ট হয় যে এই-সব গান রচনাকালে তিনি গানে প্রযুক্ত রাগ সম্বন্ধে সচেতন

থেকেও সব ক্ষেত্রে রাগের গাঁড় বা শাস্ত্রীয় রূপকে তার গানের ভাব প্রকাশের ক্ষেত্রে যথেষ্ট বিস্মৃত বলে মনে করেন নি, সেজন্যে কোনো কোনো ক্ষেত্রে রাগের প্রচলিত শাস্ত্রীয় নিয়মকে অতিক্রম করে গেছেন ও যেখানে যতটুকু প্রয়োজন ততখানিই করেছেন, তার বোঁশ নয়।

এবার আমরা (ক)-ধারার গানে অর্থাৎ যেখানে গানে আরোপিত রাগকে গানের কাব্যাংশ বা বাণীকে পরিস্ফুট করার জন্যে তার শাস্ত্রীয় রূপের এদিব-ওদিক করা হয়েছে তা নিয়ে আলোচনা করব। উদাহরণস্বরূপ আমরা এই যুগে রচিত চারটি গান : যথা ‘এবার নীরব করে দাও হে’, ‘আজি বসন্ত জাগ্রত ধ্বরে’, ‘আমার সকল দুখের প্রদীপ’ ও ‘আমার নিশীথ রত্নে বাদল ধারা’ কে ধরে আলোচনার সূত্রপাত করব।

‘এবার নীরব করে দাও হে তোমার সুখের কবিরে’ গানটি দরবারী কানড়া রাগের উপর ভিত্তি করে রচিত। দরবারী বাদ ডা রাগে গান্ধার, ধৈবত, কোমল ও অন্যান্য সব স্বর শূন্য। এখানে লক্ষণীয় যে আভোগ অংশে ‘বহুদিনের বাক্যরাশি’ অংশটিতে শূন্য নিষাদ ব্যবহার করা হয়েছে। ‘বহুদিন’ বলতে সমস্ত যে একটা ব্যাপ্ত আছে তা বোঝাতে গিয়ে ‘দিনের’ পর ‘বাক্যরাশি’ অংশে কোমল ধৈবত থেকে শূন্য নিষাদ গড়ানো স্বরে যেন সেই সমস্ত ব্যাপ্তি ধরার চেষ্টা করা হয়েছে যা কোমল ধৈবতের অধিকতর নিবর্তনের কোমল নিষাদ ব্যবহারে এত পরিস্ফুট হত না।

মা - পা - তা | দা - তা | দা - না | না - তা - তা
ব ০ ২ ০ | দি ০ ০ | নে ০ র | বা ক ০ ক

‘আজি বসন্ত জাগ্রত ধ্বরে’ গানটি বাহার রাগকে অবলম্বন করে রচিত হয়েছে। বাহার রাগে কোমল গান্ধার ও দুই নিষাদ ব্যবহার হয়ে থাকে। কিন্তু এই গানের শেষ অংশে অবস্থিত ‘ওহে সুন্দর বল্লভ কান্ত’ অংশে শূন্য গান্ধার ব্যবহার করা হয়েছে। এই অংশে এরাটা ভাস্কর্যের ইংগিত থাকায় অধিকতর জোরালো পদ। শূন্য গান্ধারের ব্যবহারে ভাস্কর্যের সেই ভাবটি ফুটিয়ে তোলা হয়েছে।

...ধা গা | সা - গা গা গা | গা - তা গা গা গা | মা - তা - গা গা পা | মা গা গা গা
...ও হে | সু ন. দ র | বল ল ভ ০ | কা ০ ০ ০ ০ না | ত ০ ০ ব

‘আমার সকল দুখের প্রদীপ’ গানটি ভীমপল্লভী রাগ অবলম্বনে রচিত। ভীমপল্লভী রাগে কোমল গান্ধার ও কোমল নিষাদ ব্যবহৃত হয় ও অন্যসব স্বর শূন্য। এই গানটির প্রথম লাইনে ‘নিবেদন’ অংশে দেখা যাচ্ছে কোমল ধৈবতের ব্যবহার হয়েছে, যদিও ভীমপল্লভীতে শূন্য ধা লাগে। ‘নিবেদন’ এর ভেতর যে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

একটা আকৃতি বা আত্মনিবেদনের ভাব আছে তা কোমল ধৈর্যের প্রয়োগে অধিকতর পরিস্ফুট হয়েছে।

শা -া গা । | শা -সাঁ শা দা | পা -া -া -া | -া -া
ক র্ ব ০ | ০ ০ নি বে | দ ০ ০ ০ | ০ ন্

এইরূপ আরো বহু গানের দৃষ্টান্ত দেওয়া যায় যেখানে রবীন্দ্রনাথ অনুরূপ-ভাবে গানের কাব্যাংশকে পরিস্ফুট করার জন্যে রাগের স্বরগত শাস্ত্রীয় রূপকে প্রয়োজনবোধে পরিবর্তিত করেছেন।

এরপর আমরা আলোচনা করব (খ)-ধারার গানের, যেখানে কবি তাঁর সৃষ্ট গানে কাব্যাংশকে ফুটিয়ে তোলার জন্যে দুই বা ততোধিক রাগের মিশ্রণ ঘটিয়েছেন। এইরূপ রাগমিশ্রণের একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ আমরা পাই এই যুগে রচিত, 'আছে দুঃখ আছে মৃত্যু' গানটিতে। এই স্বরূপ পরিমল গানটিতে চার চারটি রাগ যথা ললিত, বিভাস, যোগিয়া ও তশোবরী প্রচ্ছন্নভাবে আত্মগোপন করে আছে।

এই চারটিই ভোরের রাগিণী ও প্রত্যেকটির ভাবের সুপ্ত পদাঙ্গুলি অপূর্ব ক্ষমতায় মেশানো হয়েছে, আর ফলে একই সঙ্গে বিরহ ও মর্দুত্ব ভাব সুস্পষ্ট-ভাবে ফুটে উঠেছে। এই গানটির স্বরলিপি এইসঙ্গে দেওয়া হল যা থেকে এর স্বর-বোঁচরা ও রাগ-মিশ্রণের নৈপুণ্য ধরা পড়বে।

মিশ্র যোগিয়া/একতাল

(II সরা -সরগা গা গা -া রসা | সরা -সরগা গা রা -া সা ।
আ ০ ০ ০ ০ ছে দ্ ক্ থ ০ | আ ০ ০ ০ ০ ছে । ম্ ৭ তান্
ক - I সা রা মা | মা মা মা মা -া -গপা | গা -গা -া I
বি র হ | দ হ ন লা ০ ০ ০ | গে ০ ০
গ - I পা দা সা | সা -া সা | স সা স সা স সা সা সা -গদা দা I
ত ব্ ও | শা ন্ তি | ত ব্ ০ ০ আ ন ০ ন্ দ
I সা পদগা সা | পা -া পা | পা -া -সপা | সা -া -া II
ত ব্ ০ ০ অ | ন ন্ ত | জা ০ ০ ০ | গে ০ ০

II { পা পদা -মা স্পদা -সাঁ সাঁ | 'স্ব'সা -সা সাঁ | স'না -সাঁ সাঁ I
 ত ব্দ ০ ০। প্রা ০ ০ ৭ | নি ০ ৭ ত ধা ০ ০ রা
 I সাঁ স্বা -সা | স্বা -স'স্ব'জ্ঞা : স্বা। স্বা -সাঁ সাঁ | স'না -দা পা } I
 গ -
 হা সে ০ | স্ ০ ০ র্ খ চ ন দ্র তা ০ রা
 I পা পা -দা | দা স্বা সাঁ সাঁ -গা -সা | দা -পা পা I
 ব স ন ত ০ নি ক্ ন হে 'আ ০ সে

 I প্না গা । স'রা গ'না গ'না | গা রা -গা। রা সা -সা I
 ক্ দ্ ০ ন ০ ০ ০ ঝ রি দ ০ 'প ড়ে ০
 য -
 I সা সা -স্বা , গা মা স্বা প্না -সা -সা -সা -সা } I
 ক্ স ০ 'ম ০ ফ্ টে ০ ০ ০ ০ ০

এই স্বরলিপির গ ও ঘ অংশে যোগিয়া ও ললিত রাগের চেহারা স্পষ্টভাবে
 বোঝা পড়ে। ক ও খ অংশে বিভ্রান্ত ও আশাবরীর ছায়া বেন দেখা যায়।

আবার কোনো কোনো ক্ষেত্রে রাগের মূল কাঠামোকে অক্ষুণ্ণ রেখে ও তাতে
 রাগের 'শাস্ত্রী' রূপ ও বিশেষ স্বর-সংগীত ও শ্রুতির ব্যবহারকে স্পষ্টভাবে
 প্রয়োগ করে গানের ভাবকে আরো উজ্জ্বল করে তুলেছেন। উদাহরণস্বরূপ
 এই যুগে রচিত কেদারা রাগে 'প্রভু আমার প্রিয় আমার' গানটির কথা উল্লেখ
 করা যেতে পারে। কেদারা রাগের বাদী স্বর হল ণ, ধ মধ্যম ও এই রাগে দুই
 মধ্যমের প্রয়োগ যথা ম' প ধ প ম, ম' প ম, ম' প ধ ম' প ম— এই-সব স্বর-
 বিন্যাসের মাধ্যমে দেখানো হয়েছে থাকে ও এস্থলে কল্যাণ অঙ্গের রাগে বিবাদী স্বর
 ইন্দেবে কোমল নিষাদের স্বরূপ প্রয়োগ করে এই রাগের সৌন্দর্য বাড়ানো হয়েছে
 থাকে। এই গানটির সুরকে যদি স্বরগত ভাবে বিশ্লেষণ করা যায়, তবে দেখা
 যাবে যে, কেদারা রাগের এই-সব বিশেষ স্বর-সংগীত তিনি এই গানে ব্যবহার
 করেছেন ও তাতে গানের ভাব আরো পরিষ্কৃত হয়ে উঠেছে। উদাহরণস্বরূপ
 এই গানের 'পরম ধন হে' ও 'পরম গীত হে' অংশের স্বরলিপি দেওয়া হল :

১. I পক্ষা পক্ষা পা | ধাঃ -গঃ পা | পধা -পা । | মা -সা -সা
 প ০ র ০ ম | ধ ০ ন | হে ০ ০ ০ | ০ ০ ০

২. I পক্ষা পক্ষা পপা | ধা ধাঃ গঃ | পা -মা -া | -া -া -া
প ০ র ০ ম ০ | গ তি ০ | হে ০ ০ ০ ০ ০

অথচ মনে করবার কোনো কারণ নেই যে রবীন্দ্রনাথ নিহক ওস্তাদী করার জন্যে বা পার্শ্বভা প্রকাশ করার জন্যে এটা করেছিলেন। আমার বক্তব্য হল এই যে, ওই রাগের শাস্ত্রীয় রূপের সামান্য বদল করে বা বার্গাভিক্স করেই যে তর্জন কথা ও সুরের সম্বন্ধের দৃষ্টান্ত স্থাপন করেছেন, তা নয়। কোনো একটি রাগের শাস্ত্রীয় রূপ মোটামুটি অক্ষুণ্ণ রেখে ও সেই রাগের স্ববসংগীতের ও বিশেষ স্বর বা শ্রুতি প্রয়োগের যে বেশিটা বর্তমান, তাতে সার্থকভাবে গানে প্রয়োগ করে গানের ভাবকে অধিকতর পরিস্ফুট করে তুলেছেন। এ এক দল্লভ ও অসাধারণ ক্ষমতা।

উপরোক্ত তিন ধরনের রাগাভিত্তিক গান আমরা গীতাঞ্জলি, গীতিমালা ও গীতাবলী গানগুণিত্তে পাই। এ-সবের রাগাভিত্তিক গানগুলি যে শব্দ পদ্ধতি দিয়েই আগে বর্গ-বাগাশ্রয়ী গান থেকে স্বাতন্ত্র্যলাভ করেছে তা নয়। তালের দিক দিয়ে গানগুলি অনেকটা মজ্জা হয়ে এসেছে ও আগের যুগের ভারী ভারী তাল ধরে এল ধরে। আজ চৌতাল—একটি প্রয়োগ এমন এসেছে ও গীতাঞ্জলির গান যদি এতটা ‘দিক দিয়ে পর্যালোচনা করি, তবে দেখতে পাব যে একমাত্র ‘হরিণ জহরহ হোনা’ ‘বৎস’ গানটি ছাড়া অন্য কোনো গানে স্বপদাঙ্গ ভাদী তাল বজত হা। এইভাবে রবীন্দ্রনাথ তার আগের যুগের শাস্ত্রানুগত থেকে অনেকটা স্বাধীনভাবে এই সব বার্গাভিক্সের বেড়া জাল দিয়ে তার নিজস্ব পথে চলবার চেষ্টা করেছেন; ফলে এই যুগে তার বার্গাভিত্তিক গানগুলি এক স্বতন্ত্র ও কাব্যমূল্যে পরিগ্রহ করেছে।

তবে একটি কথা এই প্রসঙ্গে বলে নেওয়া বাক্যসমূহ। গানের দেহোচ্চ যে, প্রথম যুগে বার্গাভিত্তিক হিন্দুস্থানী গান ভেঙে বা বাগাশ্রয়ী স্বাধীন সংগীত সৃষ্টিতেও রবীন্দ্রনাথ অনেকটা বিশ্বপদুরী ঘরানা দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছেন। কিন্তু এ যুগে যখন তর্জন গীতাঞ্জলি গীতাল-গীতিমালার কাব্যমূল্যে রাগাভিত্তিক গানগুলি তের করেছেন, তখন তিনি এই ঘরানা বা অন্য কোনো ঘরানা দ্বারাই আর প্রভাবান্বিত নন। তখন তিনি যে ঘরানা দ্বারা প্রভাবান্বিত, তা হল ‘রবীন্দ্র ঘরানা’ যার মূলমন্ত্র কথা ও সুরের সার্থক মিলনে ও সার্থক সম্বন্ধে কাব্যধর্মী গানের সৃষ্টি। এই ব্যাপারে রাগের শাস্ত্রীয় রূপকে প্রাধান্য দিয়ে তিনি কোনো আপস করতে রাজী নন।

লোকসংগীতের প্রভাব

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টিতে হিন্দুস্থানী গান ছাড়া বাংলার লোকসংগীতের বিশেষ অবদান বা ভূমিকা আছে। আগের যুগের গানে ক্ল্যাসিক্যাল সংগীতের একচ্ছত্র প্রভাবের জন্যে বাংলার লোকসংগীত তার সেইসময়কার গানে বিশেষ প্রভাব বিস্তার করতে পাবে নি। কিন্তু তার এই যুগের গানে লোকসংগীতের প্রভাব ধীরে ধীরে পরিষ্ফুট হতে শুরু করেছে। এর সার্থক প্রয়োগ ১৯০৫ সালে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন উপলক্ষে রচিত লোকসংগীতের বা বাউলাঙ্গ গানের সুরে রচিত স্বদেশী গানগুলিতে পাই।

তা ছাড়া বিভিন্ন নাটকে লোকসংগীতের, বিশেষ করে বাউল গানের প্রয়োগ হয়েছে ও অনেক নাটকে বাউলের একটা বিশেষ ভূমিকাও রয়েছে ও তাদের মদ্য দিয়েই এই সব গান গাওয়ানো হয়েছে।

বোন পরিবেশে ও কী কারণে রবীন্দ্রনাথ বাউল গানের প্রতি আকৃষ্ট হয়েছিলেন ও বাউল গান তাকে কতটা প্রভাবিত করেছিল, যার ফলে তিনি নিজেকে 'রাব বাউল' বলতেন তা আগেই মদ্যচর্চনা পর্বে বিস্তারিতভাবে আলোচিত হয়েছে।

এই যুগে লোকসংগীতের সুরে রচিত কবিতা উল্লেখযোগ্য গানের একটি তালিকা দেওয়া হল যা থেকে এই যুগে তাঁর সংগীত সৃষ্টিতে এই ধারার গানের প্রভাব সম্বন্ধে একটা ধারণা করা সম্ভব হবে।

গান	লোকসংগীতের ধারা	তাল
১ ভেঙে মোর ঘরে। চাব	বাউলাঙ্গ	দাদরা
২ আমার মেনার বাংলা	"	"
৩ বৃক যে যে তুই দাঁড়া	"	"
৪ নিশাদন ভরসা রাখিস	"	"
৫ এবাব তোর মরা গাঙে	সারি গানের সুর	কাহারবা
৬ তোর আপন জনে ছাড়বে	বাউলাঙ্গ	দাদরা
৭ ছিছি চোখের জলে	"	"
৮ বিধির বাধন কাটবে তুমি	"	"
৯ আমার নাইবা হল	"	"
১০ আজ ধানের ক্ষেতে	সারি গানের সুর	কাহারবা
১১ বাচান বাঁচি মারেন মরি	বাউলাঙ্গ	দাদরা
১২ ওরে আগুন আমার ভাই	"	"
১৩ গ্রামছাড়া ওই রাঙা মাটির পথ	সারি গানের সুর	কাহারবা
১৪ তুমি এবার আমার লহো	বাউলাঙ্গ	দাদরা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গান	লোকসংগীতের ধারা	তাল
১৫ যেথায় তোমার লুট হতেছে	বাউলাঙ্গ	দাদরা
১৬ আমরা সবাই রাজা	"	"
১৭ যা ছিল কালো ধলো	"	"
১৮ বসন্তে কি শ ধ	লোকগীতের সুর	কাহারবা
১৯ তোমার খোলা হাওয়া	"	"
২০ আমাদের ভয় কাহারে	বাউলাঙ্গ	দাদরা
২১ ভালো মানুষ নই রে মোরা	"	"
২২ যখন পড়বে না মোর পাখের চিহ্ন	লোকগীতের সুর	"
২৩ আমার প্রাণের মানুষ আছে	বাউলাঙ্গ	"
২৪ মন যখন জাগলি না রে	"	"
২৫ কোন্ আলোতে প্রাণের প্রদীপ	"	কাহারবা
২৬ জানি গো দিন যাবে	"	দাদরা
২৭ এই তো ভালো লেগেছিল	বাউল কীর্তন মিশ্র	কাহারবা

উপরোক্ত লোকসংগীতের সুরে রচিত গানগুলি পর্যালোচনা করলে দেখা যাবে যে এতে বাউলাঙ্গ গানেরই আধিক্য, অবশ্য কিছু অন্যান্য ধাতের লোকসংগীত ও সারি সুরের গানও আছে।

রবীন্দ্রনাথ বাউল গানের রীতি ব্যাপকভাবে গ্রহণ করছিলেন প্রথম স্বদেশী গানে। সেই-সব গানে আছে চীবনরসের উন্মাদনা ও সে-সব গানের প্রথম আবেদন, নাচের মাতন ও প্রাণের উল্লাসে প্রকাশিত। এর কারণ এই সব গানে স্বদেশী মন্ত্রে আত্মকে প্রেরণা দেবার জন্যে রচিত হয়েছিল।

বাউল গানের দ্বিতীয় আবেদনের প্রকাশ কবিসত্তার অন্তরবাণীতে এবং তাৎ প্রথম প্রকাশ দেখা গেল ‘আমার নাইবা হল পারে যাওয়া’, ‘আমি। প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে’ ও ‘আমার মন যখন জাগলি না রে’ সঙ্গীত গানে ও এগুলি সত্যিই স্পষ্টতর ‘রবীন্দ্র বাউলের’ রচনা।

শেষ যুগে অবশ্য আমরা বাউল ও কীর্তনের মিলিত একটা রূপ গড়ে উঠতে দেখি যা রবীন্দ্রনাথের একান্ত নিজস্ব সৃষ্টি ও এই যুগের শেষদিকে রচিত ‘এই তো ভালো লেগেছিল’ গানটিকে তার একটি নমুনা বলা যেতে পারে।

এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে যে, যে-সব গানে কিছুটা কৌতুক বা হাস্যরসের সৃষ্টি করতে চাওয়া হয়েছে, সেই-সব গানে রবীন্দ্রনাথ লোকসংগীতের সুর ব্যবহার করেছেন। যেমন ‘ভালো মানুষ নই রে মোরা’, ‘আমাদের ভয় কাহারে’ সঙ্গীত গানে। এর পরবর্তী যুগে ‘হে হে সংঘের’ জন্য তিনি যে-কয়টি কৌতুক গানের সৃষ্টি করেছিলেন, তাতেও লৌকিক সুরের প্রয়োগ হয়েছিল বলে আমরা জানি। এই-সব ধারার গান রচনায় তৎকালীন সংগীত-রচয়িতাদের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের একটু প্রভেদ লক্ষ্য করা যায়, কারণ তখন হাস্যরসের গান সৃষ্টি

করতে বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই বিলিতি সুরের সাহায্য নেওয়া হত।

‘এবার তোর মরা গাঙে’, ‘আজ ধানের খেতে রৌদ্র ছায়ার’ ‘গ্রামছাড়া ওই রাঙা মাটির পথ’—গানগুলিতে কবি সারি গানের সুর প্রয়োগ করেছেন। অন্যান্য স্বদেশী গানগুলি বাউল্যাঙ্গ সুরে রচিত হলেও ‘এবার তোর মরা গাঙে’ গানটিতে কেন সারি সুর প্রয়োগ করেছেন, তা ভাবতে গেলে মনে হয় যে সারি গান সাধারণত নৌকার মাঝিমাঝলারা দলবদ্ধভাবে বৈঠার তালে তালে করে থাকে। এই গানটিতে নদীতে নৌকা চালাবার কথা আছে ও গানটির কথা মাঝি-মাঝলাদের মুখ দিয়েই বলানো হয়েছে। সেইজন্যে মনে হয় এই গানটিতে ছন্দবহুল সারি সুর প্রযুক্ত হয়েছে।

ভাটিয়ালী গান যা সাধারণত টানা সুরে গাওয়া হয়ে থাকে ও একক কণ্ঠে গাওয়া হয়, তার নম না রবীন্দ্রনাথের রচিত লোকসংগীতে বড়ো একটা পাওয়া যায় না। রবীন্দ্রনাথের সব লোকসংগীতেই একটা ছন্দবহুলতা দেখা যায়। এই ছন্দবহুলতার কাবণ বোধ হয় এই যে রবীন্দ্রনাথ এই সব গানে গতিবেগ ও উদ্দীপনা সম্ভার করতে চেয়েছিলেন ও এর অধিকাংশ গানই কোনো নাটকে প্রযুক্ত ও বাউলের মতো গীত, কিছু গান আবার সম্মেলক গান হিসেবে গেগ বলে এই গানগুলি স্বভাবতই ছন্দবহুল ও দ্রুত চালে বাঁধা হয়েছে।

‘তোমার খোলা হাওয়া লাগিয়ে পালে’ গানটি স্বভাবতই নৌকার চলনের গতিভঙ্গির ছোঁয়া লেগে ছন্দবহুল হয়ে উঠেছে। লোকসংগীতের সুরে বাঁধা অন্য একটি গান ‘যখন পড়বে না মোর পায়ের চিহ্ন’ গানটিকে অনেকে কাব্যসংগীত প্রযুক্ত করেন, কারণ একটি দীর্ঘ কবিতাতে এখানে সুরারোপ করা হয়েছে।

কীর্তনের প্রভাব

প্রথম যুগে অল্প কিছু কীর্তন গান রচিত হয়েছিল ও লোকসংগীতের মতোই তার প্রভাব তেমন একটা কিছু ছিল না। তিনি প্রথম যুগে বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাবে ভানুসিংহের পদাবলী ও আরো কিছু স্বল্পসংখ্যক কীর্তন্যাঙ্গ গান রচনা করেছিলেন। তবে সে-সব গানে কলকাতা অঞ্চলের প্রচলিত সুরেরই প্রভাব ছিল বেশি।

এই যুগে লোকসংগীতের মতো কীর্তন গানের প্রভাবও তাঁর সংগীত সৃষ্টিতে ধীরে ধীরে অন্তর্ভুক্ত হতে শুরু করেছে। এই যুগে রচিত উল্লেখযোগ্য কীর্তন্যাঙ্গ গানের একটি তালিকা নিচে দেওয়া হল : যা থেকে এই যুগে এই ধারার গানের প্রভাব ও রচনার বৈশিষ্ট্য বোঝা যাবে—

গান		তাল
১ ঐ আসন তলে	—	কাওয়ালী
২ তার অন্ত নাই গো যে আনন্দ	—	একতাল

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গান		তাল
৩ শরতে আজ কোন্ অতিথি	—	তেওড়া
২ ক'ল থেকে মোর গানের তরী	—	দাদরা
৫ আমার হিয়ার মাঝে	—	এফতাল
৬ চরণধ্বনি শূন্য তব নাথ	—	ঝাঁপতাল
৭ প্রভু আজি তোমার	-	ফাওয়ালী
৮ মালা হতে খসে পড়া	—	দাদরা
৯ এই তো তোমার প্রেম ওগো	—	দাদরা

সংখ্যাবিচারে হাতো রাগাশ্রাণী গানের তুলনায় কীর্তনসংগানের সংখ্যা খুবই কম, তাই বলে রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টিতে এই ধারার গানের গুরুত্ব কম নয়।

আগেই বলা হয়েছে যে, কীর্তনের যে দিকটি তাঁকে সবচেয়ে বেশি আকৃষ্ট করেছিল, সে হচ্ছে এ কথ্য ও সুরের সন্মিলিত অর্থনারীশ্বর রূপ।

প্রাচীনকাল থেকেই ভারতবর্ষের বিভিন্ন অঞ্চলে নানাবকম গানের প্রচলন ছিল। তাদের মধ্যে এফবনের গানের প্রধান লক্ষ্য ছিল দেবদেবীর আরাধনা ও তাঁদের গণ বর্ণনা করা। সেই সব গানকে ব্যাপক অর্থে কীর্তন বলে উল্লেখ করা যেতে পারে। তবে বাংলাদেশে রাখাকৃষ্ণ, লীলা বিষয়ক গানই বিশেষভাবে কীর্তন বলে পরিচিত। জাহ্নবী, চণ্ডীগঙ্গা প্রভৃতির পদাবলীকে আশ্রয় করে বাংলাদেশে এই কীর্তন গানের প্রচার ও প্রদান হয়েছিল।

কিন্তু এখানে বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে যে, প্রথম যুগে একেবারে গোড়ার দিকে রাখাকৃষ্ণ প্রেমকে অবলম্বন করে রবীন্দ্রনাথ কীর্তনাঙ্গ গান রচনা কালেও ধীরে ধীরে তাঁর এই ধারার গানের মধ্যে কীর্তনের সুরকে আশ্রয় করেই মানবিক প্রেম ও রবীন্দ্রগীতির পূজা। পদাবলী কীর্তনের রাখাকৃষ্ণ লীলা বিষয়ক কথার মধ্যেই তাঁর কীর্তনাঙ্গ গান আর সীমিত নয়। এমন কি প্রবর্তী যুগে তিনি ঋতুসংগীতকেও কীর্তনাঙ্গ সুরে বেঁধেছেন—তার বীণ বপন হয়েছিল এই যুগেই। দ্ব্যস্তাস্তবরূপ, গীতাঞ্জলিতে নিবন্ধ 'শরতে আজ কোন্ অতিথি' গানটির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

এই যুগে রচিত কীর্তনাঙ্গ গানের তালের দিকে যদি আমরা লক্ষ্য করি, তবে দেখতে পাব যে গরাগহাটী বা মনোহরনাহী কীর্তনের ভারী ও তর্জিল তাল তাঁর কীর্তনাঙ্গ গানে কবি একবারেই ব্যবহার করেননি। সাধারণ দাদরা, কাহারবা, ঝাঁপতাল, এফতাল—এই-সব সহজে তালই তিনি এই ধারার গানে অধিক ব্যবহার করেছেন। তালফরত বা সাধারণ কীর্তন গানে খুব বেশি ব্যবহৃত হয়, তাকেও তিনি তাঁর কীর্তনাঙ্গ গানে যথাসম্ভব এড়িয়ে চলেছেন। এই থেকে এটা স্পষ্টই বোঝা যায় যে, তাঁর রচিত রাগাভাস্তক গানের ন্যায় কীর্তনের অলংকরণ বাহ্যাকে পরিহার করে তিনি কীর্তনের সাবলীল ও প্রাণস্পর্শী ভাবটিকেই রূপ দিতে চেষ্টা করেছেন।

পদাবলী কীর্তনের রীতিতে প্রচলিত আখরকে তিনি তাঁর কীর্তনামগ গানে গ্রহণ করেছিলেন। কিন্তু কীর্তনের সুর আরোপ না করেও কীর্তনে প্রচলিত আখর ব্যবহার করার রীতি তিনি তাঁর অনেক গানে সম্ভারিত করেছেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ এই যুগে গীতাজলিতে রচিত ‘তোমার আনন্দ ওই এল ম্বারে’-গানটির উল্লেখ করা যায় :

তোমার আনন্দ ওই এল ম্বারে

মুখের আঁচলখানি (দুখের আঁচলখানি, বুকের আঁচলখানি)

সেচন কর (পথে পথে সেচন কর, পা ফেলবে যেথা সেচন কর)

রাঙা হল (রঙে রঙে রাঙা হল, তার রঙে) ।

ঋতু সংগীত

ব্যাপকভাবে বিচার ও বিশ্লেষণ করতে গেলে দেখা যাবে যে, বীণপ্রতিভা যা সৃষ্টি প্রেরণা মন্থাত তিনিটি জ্ঞানসকে অবলম্বন করে গড়ে ওঠে— যথাক্রমে প্রকৃতি, মানব জীবন এবং ভগবৎ ভাব। এই তিনটি ধারার সম্মিলনে রবীন্দ্রনাথের কাব্যজীবনের বিশ্বাস ও সৃষ্টির ক্ষেত্রটি বিশেষভাবে গড়ে উঠেছিল ও বিস্তৃত লাভ বরোঁছিল। কিন্তু মানব জীবন সম্বন্ধে সচেতনতা বা উপলক্ষ ও ভগবানের স্পর্শ কাঁব লাভ করেছিলেন অনেকটা প্রকৃতির মধ্য দিয়েই। বসন্ত প্রেমের মৌরভ ও তার কাছে প্রকৃতির দেহ-সৌরভের সঙ্গে এক হয়ে দেখা দিয়েছে ও মিশে গিয়েছে। সুতরাং সেই বিচারে রবীন্দ্রনাথকে মূলত প্রকৃতির কাঁব বলা যেতে পারে। আশ্রয় ও গভীরতা উভয় দিক থেকেই প্রকৃতি তার কাব্য ও সংগীত-সৃষ্টিতে শ্রেষ্ঠ প্রেরণার কাজ করেছে।

কিন্তু প্রথম যুগের সংগীত সৃষ্টিতে এই প্রকৃতি কিছুটা পরিমাণে উপেক্ষিত, সেজন্যে সেই সময়ে লেখা ঋতু সংগীতের সংখ্যাও খুব কম। এখানে এটা উল্লেখ করা যেতে পারে যে, কাঁব যখন নিজের উত্তরবংশের জন্মদার তদারকের ভাব নিয়ে সেই অঞ্চলে বসবাস শুরু করলেন, তখন থেকেই তার সুরযোগ ঘটল প্রকৃতির নির্বিড়ভাবে জানবার ও উপলব্ধি করার। সে-সময় প্রকৃতি তাঁর মনে যে সুরের সঞ্চার বরোঁছিল, তারই প্রকাশ দেখা দিল ১৯০৮ সালে লেখা শারদোৎসব নাটকের গানগুলিতে। কাঁবগুরু এই প্রথম শাস্ত্রানুগতনের আশ্রয় পরিবেশে একটি বিশেষ ঋতুকে অবলম্বন করে একটি নাটিকা ও গান রচনা করলেন। শোনা যায় এতে কাঁব কাঁব পদ শ্রীমদ্ভাগবতের প্রভাব ছিল। শিউলির গন্ধে, শিশির-ভেজা ঘাসের স্পর্শে ও বাঁশগাছের আশ্রয়নে শবৎ ঋতুর আগমন সূচিত হয় এবং এই নাটকের গানের মাধ্যমে আশ্রয়ের ছেলেরা শবৎ ঋতুকে বাইবে ও অন্তরে আহ্বান করে নেবার ভার নিয়েছে।

এই নাটকের গানে দশটি বৈশিষ্ট্য বিশেষভাবে ধরা পড়ে। একটি হল যে,

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

শরতের শিশিরসিক্ত সন্ধ্যাকালবেলাকার সৌন্দর্যই কবির মনকে বিশেষভাবে নাড়া দেয় ও সেজন্যে শরৎ ঋতুর উপর রচিত এই নাটকের অধিকাংশ গানেই রবীন্দ্রনাথ সন্ধ্যাকালবেলাকার রাগরাগিণী ব্যবহার করেছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘ওগো শেফালিবনের মনের কামনা’, ‘এই শরৎ আলোর কমল বনে’, ‘তোমার মোহন রূপে’—গানগুলির কথা উল্লেখ করা যায়।

আর দ্বিতীয়তঃ এই নাটকের কোনো কোনো গানে শাস্তিনিকেতন আশ্রম পরিবেশের সঙ্গে ফেল-আনা পশ্চাতীরের পরিবেশ এক হয়ে মিশে দেখা দিয়েছে। উদাহরণস্বরূপ ‘মেঘের কোলে রোদ হেসেছে’ ও ‘আজ ধানের ক্ষেতে রৌদ্রছায়ায়’—গান দুটির কথা উল্লেখ করা যায়।

এই পুস্পে এই ষড়্গে রচিত কবির ঋতু সংগীতের কিছু উল্লেখযোগ্য নমুনা নীচে দেওয়া গেল। যা থেকে এই সময়কার সৃষ্ট ঋতু সংগীতের প্রকৃতি কিছু পরিমাণে ধরা পড়বে—

গান	ঋতু	বাগ ও তাল
১ মেঘের কোলে বোদ হেঁচেছে	শরৎ	একতাল
২ আজ ধানের ক্ষেতে	”	লোকসংগীতের সুর, কাহারবা
৩ নব কুঞ্জ ধবল	”	ভৈরব/ত্রিতাল
৪ আমার নয়ন ভুলানো এলো	”	মিশ্র বিলাবল/দাদরা
৫ তোমার সোনার থালায়	”	মিশ্র ললিত/বিলাসিত ত্রিতাল
৬ বসন্তে কি শূন্য	বসন্ত	লোকসংগীতের সুর, কাহারবা
৭ আজি বসন্ত জাগ্রত স্বাবে	”	বাহার/ত্রিতাল
৮ মেঘের পরে মেঘ জমেছে	বর্ষা	মিশ্র/সাহানা একতাল
৯ আজি শ্রাবণঘনগহন	”	গোড়মল্লার/বস্পক
১০ এসো হে এসো সজল	”	মল্লার, ঝাঁপতাল
১১ আষাঢ় সন্ধ্যা ঘনিয়ে এলো	”	ইমনকল্যাণ/একতাল
১২ আজি ঝড়ের রাতে	”	মিশ্রাসিদ্ধ, বস্পক
১৩ শরতে আজ কোন আঁর্তাথ	শরৎ	কীর্তনাঙ্গ সুর/তেওড়া
১৪ চিত্ত আমার হারালো	বর্ষা	মল্লার/কাহারবা
১৫ আবার এলো আষাঢ়	”	মল্লার/দাদরা
১৬ ওগো শেফালিবনের মনের	শরৎ	ঢোড়ী/ভৈরবী, দাদরা
১৭ বসন্তে আজ ধরার চিত্ত	বসন্ত	পিলদ/একতাল
১৮ আজ শ্রাবণ হয়ে	বর্ষা	কাফি মল্লার/ত্রিতাল
১৯ এই শরৎ আলোর কমল বনে	শরৎ	ভৈরব/রূপকড়া

গান	ঋতু	রাগ ও তাল
২০ তোমার মোহন রূপে	শরৎ	ভৈরবী/কাহারবা
২১ শরৎ তোমার অরুণ আলোব	”	দাদরা
২২ বসন্তে ফুল গাথল	বসন্ত	হাম্বীর/দাদরা
২৩ আজি এই গন্ধবিধুর সমীরণে	”	পরজ বসন্ত/ত্রিতাল

শান্তিনিকেতন আশ্রমে বসন্ত ঋতুর প্রবেশ অনেকটা ঋতুরাজের মতোই। এই যুগে রচিত ফাল্গুনী ও পরবর্তীকালে রচিত নবীন, বসন্ত— এই গীতি-নাট্যগুলিতে গানের মাধ্যমে বসন্তের উজ্জ্বল ও প্রাণোচ্ছল বর্ণসম্ভারকে ধরে রাখার চেষ্টা হয়েছে।

এই যুগে রচিত অল্পপরতন নাটকটি ঋতুনাট্য না হলেও এর মধ্যে বসন্তের একটা পরিবেশ আছে।

এই সময়ে রচিত “গীতাঞ্জলি, গীতিমালা, গীতালি— তিনটি কাব্যই বর্ষার আধ্যাত্মিক অনুভূতির প্রকাশ। সুতরাং এদের প্রকারগত প্রভেদ নেই। কিন্তু পরিমাণগত প্রভেদ এদের মধ্যেও আছে। গীতাঞ্জলি অভিসারের কাব্য। গীতিমালা মিলনের আর গীতালি ভাবসাম্মিলনের। বিশ্বদেবতাকে হৃদয়ে উপলব্ধির আকাঙ্ক্ষা গীতাঞ্জলিতে পূর্ণ হয় নি; ক্ষণে ক্ষণে শব্দ তার দর্শন মিলেছে।

গীতিমালায় আকাঙ্ক্ষিত মিলন এসেছে, আর গীতালি প্রোট মিলনের গুঞ্জে পূর্ণ। যদিও তিনটি কাব্যই বর্ষা শরৎ বসন্ত স্থান পেয়েছে, তবুও এই প্রভেদটির জন্যে গীতাঞ্জলিতে বর্ষা, গীতিমালায় বসন্ত আর গীতালিতে শরৎ ঋতুর প্রাধান্য। কারণ বর্ষা অভিসারের ঋতুর, বসন্ত মিলনের আর ভাবসাম্মিলনের মধ্যে উচ্ছ্বাসহীন যে উপলব্ধি থাকে, তার পক্ষে শরতের পরিবেশই সবচেয়ে উপযোগী।”

(‘প্রবন্ধ ব ব বর্ষা’ — ১২ নং কুমার পত্র)

অবশ্য গীতাঞ্জলিতে প্রথম দিকে কয়েকটি শরতের গান আছে। সেগুলি শারদোৎসব ঋতুনাট্য থেকে নেওয়া হয়েছে।

যাক, উপরে যে তিনটি কাব্যের পরিমাণগত প্রভেদ ও তার জন্যে তিনটি ঋতুর প্রাধান্যের কথা বলা হল, তা ঐ কাব্যগ্রন্থগুলির অন্তর্ভুক্ত কয়েকটি গানের উদ্ধৃতির সাহায্যে পরিস্ফুট করার চেষ্টা করব।

আষাঢ় সন্ধ্যা ঘনিয়ে এল

গেল রে দিন বয়ে

বাঁধনহারা বৃষ্টিধারা

ঝরছে রবে রয়ে

—গীতাঞ্জলি ১৯

এসো হে এসো সজল ঘন

বাদল বরষনে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিপুল তব শ্যামল স্নেহে
এসো হে এ জীবনে

—গীতাঞ্জলি ৩৫

চিন্ত আমার হারাণ আজ
মেঘের মাঝখানে
কোথায় ছুটে চলেছে সে
কোথায় কে জানে

—গীতাঞ্জলি ৭০

বসন্তে আজ ধরার চিন্ত
হল উতলা
বৃকের পরে দোলে যে তার
পরান পুতলা

—গীতিমালা ৫৫

কার হাতে এই মালা তোমার পাঠালে
আজ ফাগুন দিনের সকালে।

—গীতিমালা ৬৫

আজ ভেগাৎস্নারাতে সবাই গেছে
বসন্তের এই মাতাল সমীরণে।

—গীতিমালা ৮৬

এই শরৎ আলোর কমল গান
বাহির হয়ে বিহীন করে
যে ছিল নোংরানো মনে মনে।

—গীতাঞ্জলি ১৫

শবৎ তোমার সরুণ আলোর অঞ্জলি
ছিড়িয়ে দ্রোল ছাপিয়ে মোহন অঙ্গুলি

—গীতাঞ্জলি ২৬

রাগ প্রয়োগে এই যুগের স্বতন্ত্র সংগীতে কবি সাধারণভাবে চিরাচরিত প্রথাই অনুসরণ করে গেছেন, অর্থাৎ বসন্ত স্বতন্ত্র বর্ণনা গানে সাধারণভাবে সাহার, বর্ষা স্বতন্ত্র বর্ণনা গানে মল্লার, আর শরৎ স্বতন্ত্র বর্ণনা গানে সকালবেলায় গেয়। রাগই ব্যবহার হয়েছে বেশি।

তবে এই যুগে কিছু স্বতন্ত্র সংগীত তিন লোকসংগীতের সুরেও বেঁধেছেন : যথা—‘আজ ধানের ক্ষেতে’, ‘বসন্তে কি শব্দ’ ও কিছুটা কীর্তনের ঢঙে ‘শরতে আজ কোন আতিথি’ গানটি।

নৈবেদ্যের পূর্ব পৰ্বন্ত রবীন্দ্রনাথ প্রকৃতির উপাদানের মধ্যে যে জিনিসটির উপস্থিতি নিশেষভাবে প্রত্যক্ষ ও উপলব্ধি করেছেন সেটা হল তার সৌন্দর্য।

রূপমুখ্যতাই তাঁর এই যুগের কাব্যকে বিশেষভাবে বৈশিষ্ট্য প্রদান ও চিহ্নিত করেছে। নৈবেদ্য থেকে কবি সেই সৌন্দর্যকে কল্যাণের সঙ্গে যুক্ত করে প্রকৃতিতে নতুনভাবে উপলব্ধি করার চেষ্টা করেছেন। পরবর্তীকালে রচিত গীতাঞ্জলি, গীতিমালা ও গীতাঞ্জলিতে তাই প্রকৃতির উপলব্ধিতে প্রাকৃতিক, আধ্যাত্মিক আনন্দের সঙ্গে তার সৌন্দর্যের প্রতি আকর্ষণ ও উপভোগের চেষ্টার সমন্বয় ঘটেছে।

কিন্তু প্রকৃতি তখনো কবিসত্তার অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হয়ে ওঠে নি, যেমন হয়েছিল শেষ যুগে, যেখানে কবি প্রকৃতির স্বত্বলীলায় একটি প্রয়োজনীয় বস্তুতে পরিণত হয়েছিলেন। সেখানে কবি এবং প্রকৃতি এক ও অভিন্ন হয়ে গিয়েছিল। শান্তিনিকেতনের বিশেষ প্রাকৃতিক পরিবেশই তাকে প্রকৃতির সঙ্গে এক হয়ে যেতে সহায়তা করেছিল। যেহেতু তিনি এখনো প্রকৃতির সঙ্গে একাত্ম হতে পারেন নি, সেইজন্যে এই যুগে রচিত ঋতু সংগীতগুলি শেষ যুগের গানের মতো সংগীত-শাস্ত্রের বেড়া ভেঙে মানবমনের অন্তর্ভুক্তির বাহন হয়ে ঋতুর জন্যে বাঁধা রাগ-রাগিণীর গাঁড় থেকে একবারে মুক্ত হয়ে পারে নি। ওবে তার প্রচেষ্টা এই যুগে শূন্য হয়েছিল।

এটাও বিশেষভাবে লক্ষ্য করবার বিষয় যে, এই যুগের ঋতুসংগীতে শরৎ বর্ষা আর বসন্ত ঋতুর প্রাধান্য রয়েছে। শীত গ্রীষ্ম হেমন্ত ঋতু প্রবেশাধিকার পায় নি; এরা প্রবেশাধিকার পেয়েছিল পরবর্তী যুগে।

দেশী সংগীত

প্রথম যুগে অগ্রজদের সঙ্গে হিন্দু মেলা ও 'সঞ্জীবনীর' প্রভাবে রবীন্দ্রনাথ কিছু স্বদেশী সংগীত রচনা করেছিলেন; তার ভাব, ভাষা ও সুরাণোদে। তিনি প্রচলিত প্রথারই অনুসরণ করে আসছিলেন। দুঃখিনী দেশমাতৃকা, জন্যে দুঃখবোধ, তার দুঃখ মোচাবার সংকল্প— এইগুলিই তাঁর গানের মূল বস্তুবাবার ছিল। এই-সব গানে সাধারণত হিন্দুস্থানী রাগ-রাগিণীর উপর ভিত্তি করেই সুরারোপ করা হয়েছিল। যদিও দু-একটি গান রামপ্রসাদী ও লোকনৃত্য সুরে রচিত হয়েছিল। তবে সেই যুগের একটি উল্লেখযোগ্য স্বদেশী সংগীত হল ভেরবা রাগিণীতে "অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী"—কী উদ্দেশ্যে ও প্রায়শ্চিত্তে এই গানটি লেখা হয়েছিল, তা আগেই বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করা হয়েছে।

কিন্তু এই যুগে স্বদেশী সংগীত রচনা বা সৃষ্টি নতুন পথে নোড়ানল।

১৯০৫ সালে বগুড়া আন্দোলন ও রাখীবন্দন উৎসব উপলক্ষে রচিত বলে তাঁর এই-সমস্ত স্বদেশী গান বাংলা দেশের উপর ভিত্তি করে রচিত হল, তাতে তিনি আরোপ করলেন বাংলা দেশের প্রচলিত লোকসংগীত, বিশেষ করে বাউল্যাঙ্গ সুর। বগুড়া উপলক্ষে যে-সব স্বদেশী সংগীত কবি রচনা করেছিলেন, তা বাউল নাম দিয়ে একটি পুস্তিকায় প্রকাশিত হয়; তাতে নিম্নলিখিত কুড়িটি স্বদেশী সংগীত সংকলিত হয়।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গান		রাগ/প্রকৃতি
১	মার্থক জনম আমার	ভৈরবী
২	আমরা পথে পথে যাব	রামকলী
৩	আমার সোনার বাংলা	বাউলাঙ্গ
৪	ও আমার দেশের মাটি	বাউলাঙ্গ
৫	বৃক বেঁধে তুই দাঁড়া দেখি	বেহাগ
৬	আমি ভয় করব না	ভূপালী
৭	নিশিদিন ভরসা রাখি	বাউলাঙ্গ
৮	এবার তোর মরা গাঙে	সারী গানের সুর
৯	যদি তোর ডাক শুনে কেউ	লোকসংগীতের সুর
১০	আজি বাংলাদেশের হৃদয় হতে	বিভাস
১১	যে তোমার ছাড়ে ছাড়ুক	বাউলাঙ্গ
১২	যে তোরে পাগল বলে	"
১৩	ওরে তোরা নাইবা	"
১৪	যদি তোর ভাবনা	"
১৫	আপনি অবশ হাঁলি	"
১৬	জোনাকি কী স্নেহে	"
১৭	মা কি তুই পরের স্বারে	"
১৮	তোর আপন জনে ছাড়বে	"
১৯	ছি ছি চোখের জলে	"
২০	ঘরে মৃদু মলিন দেখে	"

এই পুস্তিকার অধিকাংশ গানই বাউলাঙ্গ সুরে রচিত। স্বদেশী সংগীতের এই পুস্তিকার নাম 'বাউল' রাখার বিশেষ একটা তাৎপর্য আছে। বাউলরা সাধারণত ধর্মের অত্যন্ত গঢ় কথা ও উচ্চতম ভাব লৌকিক সুরের সহায়তায় সাধারণ মানুষের অন্তরে পৌঁছে দেয়। রবীন্দ্রনাথও স্বাদেশিক মন্ত্র সহজ ভাষায় সহজ সুরে ও তালে লোকের কাছে পৌঁছে দিয়ে তাদের স্বাদেশিকতা ও দেশপ্রেমে অনুপ্রাণিত করতে চেয়েছিলেন। গানগাঁল অধিকাংশই বাউল গানের সুরে রচিত বলে এই পুস্তিকারটির নাম 'বাউল' রেখেছিলেন। বাউলাঙ্গ ও লোকসংগীতের সুর প্রয়োগের গার্থকতা বিশ্লেষণ করতে একজন সমালোচক মন্তব্য করেছেন, "বঙ্গভাষার আকর্ষক রূঢ় আঘাতে বাংলাদেশের মর্মস্থানে যে রক্ত ঝরেছিল, তার ক্ষতের উপর বাংলার অন্তর থেকে উৎসারিত লোকসংগীতের সুর ছাড়া আর কিছুই শাস্তির প্রলেপ বুলাতে পারত না।"

('সুরের গুরু'—শ্রীমধুসূদন সেন, নীলিমা সেন)

এই সময়ে তিনি যে স্বদেশী গানে রাগ প্রয়োগ করেছেন, তার অধিকাংশের হৃদবিন্যাস ও পরিবেশন পদ্ধতি এমনভাবে করা হয়েছে যাতে বাউলাঙ্গ লোক-

সংগীতের আমেজ আসে। উদাহরণস্বরূপ ‘বৃক বেঁধে তুই দাঁড়া দেখি’ (বেহাগ) ও ‘আজি বাংলাদেশের হৃদয় হতে’ (বিভাস) গানগুড়িলির কথা উল্লেখ করা যায়। এই-সব গানে বাউল রীতি বা ঢঙ গ্রহণ করার কারণ—এর হৃদ বা দোলায় জেগে উঠেছিল জীবনমরণের উন্মাদনা এবং তা সেই যুগে স্বদেশী আন্দোলনে উদ্দীপনা এনে বাঙালীর অন্তরে জাতীয় জাগরণের সোনার কাঠি ছুঁইয়ে দিল। তবে এর মধ্যে ‘সার্থক জনম আমার’ গানটির ঢঙ ও চাল স্বতন্ত্র, এটি জিমা চালের টম্পা অংশের গান। হয়তো গানটির মধ্যে গান্ধীর্ষ এবং কারুণ্য ফুটিয়ে তোলাবার জন্যে দিয়েছেন রাগাশ্রয়ী সুর, যেমন দিয়েছেন এই যুগে রচিত আর-একটি দেশাত্মবোধক গানে ‘এ ভারতে রাখো’। একে অনেকে ব্রহ্মসংগীতের পর্যায়েও ফেলে থাকেন।

স্বাধীনতা সংগ্রাম সব দেশেই হয়েছে; তাতে কামান-বন্দুকের গর্জন ও জনগণের হুংকারই শোনা গেছে বেশি। কিন্তু বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন অভিনব রূপমণ্ডিত হয়ে উঠল রবীন্দ্রনাথের অজস্র গানের মাধ্যমে। তখন রাখীবন্ধন ও রবীন্দ্রনাথের দেশাত্মবোধক গান মিলে স্বদেশী আন্দোলনের যে একটা শ্রীমণ্ডিত রূপ দিয়েছে, পৃথিবীর রাজনৈতিক ইতিহাসে বোধ হয় তার কোনো তুলনা নেই।

এই সময়ে রাখীবন্ধন উপলক্ষে যে-সব গান কবি রচনা করেন, তার মধ্যে এই দুটি উল্লেখযোগ্য :

- | | | | |
|---|-------------------------|---|----------|
| ১ | বাংলার মাটি বাংলার জল | — | বাউলাঙ্গ |
| ২ | বিবির বাঁধন কাটবে তুমি | — | খাম্বাজ |
| ৩ | ওদের বাঁধন যতই শক্ত হবে | — | বাউলাঙ্গ |

ভারতের জাতীয় সংগীত ‘জনগণমন অধিনায়ক’ তাঁরই অবদান। বাংলাদেশও জাতীয় সংগীত হিসেবে বেছে নিয়েছে তাঁরই অনূণম সৃষ্টি ‘আমার সোনার বাংলা’ গানটি। এই দুটি গানই এই যুগে রচিত হয়েছিল। একই কবির গান দুইটি স্বাধীন দেশের জাতীয় সংগীত হিসেবে গৃহীত হওয়ার আর কোনো নজির পাছে বলে আমরা জানি না।

এইবার বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পরবর্তী কালে রচিত কবির স্বদেশী গানের প্রসঙ্গেই ফিরে যাওয়া যাক।

আগেই বলা হয়েছে, এর পর কবি ধীরে ধীরে নিজেকে প্রাদেশিক স্বদেশপ্রেম থেকে মুক্ত করে প্রথমে সর্বভারতীয় ও পরে আন্তর্জাতিক হবার প্রয়াসী হন।

কবির এই সর্বভারতীয় ও আন্তর্জাতিক হবার প্রচেষ্টা এই যুগের শেষভাগে রচিত স্বদেশী গানগুড়িলি থেকে বোঝা যায় :

- | | | | |
|---|---------------------------|---|-----------------|
| ১ | হে মোর চিত্ত পুণ্য তীর্থে | — | প্রভাতী, দাদরা |
| ২ | জনগণমন অধিনায়ক জয় হে | — | কাহারবা |
| ৩ | দেশ দেশ নন্দিত করি | — | হাম্বারী, একতাল |

এই গানগুড়িলি কবি কিন্তু লোকসংগীতের সুরে রচনা করেন নি—তিনি তাঁর

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গানকে সর্বভারতীয় রূপ দিতে গিয়ে আবার সর্বভারতে প্রচলিত হিন্দুস্থানী রাগ-রাগিণীর উপরই নির্ভর করেছেন।

বাংলা ও অন্যান্য ভাষায় রচিত বিভিন্ন দেশাত্মবোধক গানে আমরা দেশের পরাধীনতার শ্লানি ও দুর্দশার জন্যে দুঃখ ও ক্ষোভ প্রকাশ ও দেশের অতীত গৌরবকে মনে করিয়ে দিয়ে, দেশের ভবিষ্যৎ সমৃদ্ধির উজ্জ্বল চিত্র অঙ্কন করে দেশবাসীকে অনুপ্রাণিত ও উৎসাহিত করার প্রচেষ্টা অনেক সময়েই দেখতে পাই। কিন্তু স্বদেশের পদুণ্যভূমিতে বিশ্ববাসীকে আহ্বান করে তাদের সহযোগিতার মাধ্যমে স্বদেশের সমৃদ্ধি ও উন্নতির কল্পনা রবীন্দ্রনাথ ছাড়া আর কেউ করেছেন বলে আমরা জানি না। ‘হে মোর চিত্ত পূণ্য তীর্থে’ গানটিতে কবি বিশ্ববাসীকে অনুরূপ উদ্দেশ্যে ভারতের ‘মহামানবের সাগরতীরে’ নিলিত হবার জন্য ডাক দিয়েছেন এবং এই বিচারে এটিকে একটি স্বতন্ত্র ধারার অসাধারণ জাতীয় সংগীত বলে গণ্য করা যেতে পারে।

এই যুগে রচিত অন্য একটি গান ‘জনগণমন অধিনায়ক জয় হে’ গানটি ভারতের জাতীয় সংগীতরূপে গৃহীত হয়েছে।

‘জনগণমন’ গানটি ১৯১১ সালের ডিসেম্বর নামে কলকাতায় রচিত হয়। ১২ ডিসেম্বর তারিখে দিল্লী দরবারে বঙ্গভঙ্গ রদ ঘোষিত হয়। বিহার ও উড়িষ্যা নতুন প্রদেশ গঠিত হয়। ভারতের রাজধানী কলকাতা থেকে দিল্লীতে স্থানান্তরিত হয়। সাতটি পঞ্চম জর্জ বড়োদিন উপলক্ষে কলকাতায় আসেন; সেই সময় কলকাতায় কংগ্রেসের অধিবেশন হয়। রবীন্দ্রনাথ তখন কলকাতায় ছিলেন। আশুতোষ চৌধুরী প্রমুখ ব্যক্তিগণ উক্ত অধিবেশনের জন্য একটি জাতীয় সংগীত রচনা করতে রবীন্দ্রনাথকে অনুরোধ করেন। তখন রবীন্দ্রনাথ ‘জনগণমন’ গানটি রচনা করেন এবং ২৪ ডিসেম্বর কলকাতায় কংগ্রেসের অধিবেশনের দ্বিতীয় দিবসে উদ্বেষানী সংগীত হিসেবে গানটি প্রথম গীত হয়। এই গানটি সম্বন্ধে এরূপ একটি জনশ্রুতি ছিল যে, রবীন্দ্রনাথ গানটি সম্রাটের রাজ্যাভিষেকের প্রস্তুতির জন্য রচনা করেন। কিন্তু এটা আদৌ সত্য নয়, রবীন্দ্রনাথ এই সম্বন্ধে নিম্নোক্ত মতামত প্রকাশ করে এই সম্পর্কে সব বিতর্কের অবসান ঘটান।—

“রাজসরকারে প্রতিষ্ঠাবান আমার কোনো বন্ধু সম্রাটের জয়গান রচনার জন্যে আমাকে বিশেষ করে অনুরোধ জানিয়েছিলেন শুনে বিস্মিত হয়েছিলাম; এই বিস্ময়ের সঙ্গে মনে উত্তাপেও সঙ্গর হয়েছিল। তারই প্রবল প্রতিক্রিয়ার ধাক্কায় আমি জনগণমন অধিনায়ক গানে সেই ভারতভাগ্যবিধাতার জয়ঘোষণা করেছি, পতন অভ্যুদয় বন্ধুর পক্ষীয় যুগযুগধারিত শত্রুদের যিনি চিরদারিদ্ৰ, যিনি জনগণের অন্তর্ধানী পথপরিচায়ক, সেই যুগযুগান্তরের মানবভাগ্যরথচালক যে পঞ্চম বা ষষ্ঠ বা কোনো জর্জই কোনোক্রমেই হতে পারেন না, সে-কথা রাজভক্ত বন্ধুও অনুভব করেছিলেন। কেননা তাঁর ভক্তি যতই প্রবল থাক, বৃদ্ধির অভাব ছিল না।—

[পুলিশবাহারী সেনাকে লিখিত পত্র : ২০ নভেম্বর, ১৯৩১]

হাম্বার রাগে ‘দেশ দেশ নন্দিত করি’ গানটি রচিত হয় আনি বেসামন্তের অন্তরীণ উপলক্ষে ।

ভারতবর্ষের সমস্ত অঞ্চল এবং সকল সম্প্রদায় ও অধিবাসীদের উপযোগী করে তিনি যখন স্বদেশী সংগীত রচনা করেছিলেন, তখন সেগুনলিতে সন্দের দিক দিয়ে সর্বভারতে প্রচলিত রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ ছাড়াও আর একটি নারীত্বিক স্বাতন্ত্র্য বা বৈশিষ্ট্য আরোপিত হয়েছিল। বাংলা ভাষায় হ্রস্ব-দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ নিয়মিত নয়। দীর্ঘ স্বরের হ্রস্ব উচ্চারণ এবং ক্ষেত্রবিশেষে হ্রস্ব স্বরকে টেনে দীর্ঘ করার রীতি আধুনিক বাংলায় বিশেষভাবে প্রচলিত। কিন্তু সর্বভারতীয় রীতিতে এর প্রচলন নেই। তাই সংস্কৃত ভাষার হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণের রীতি প্রয়োগ করে কবি তাঁর কিছু স্বদেশী গানকে সর্বভারতীয় ক্ষেত্রে গ্রহণযোগ্য করে সকলের পক্ষে তা গাওয়া সহজ করে তুলেছিলেন। তাঁর স্বদেশী গান—অয়ি ভুবনমনমোহিনী, জনগণমন-অধিনায়ক এবং বসু-বিজ্ঞানমন্দির প্রাতিষ্ঠা-উৎসবে আবাহন-সংগীত ‘মাতৃমন্দির পূণ্য অঙ্গন’ গানগুলি এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ ।

আর একটি ভাষাগত বিশেষত্ব রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী সংগীতগুলিকে সর্বভারতীয় রূপ দেওয়া সহজ করে তুলেছে, তা হল ক্রিয়াপদের স্বল্প ব্যবহার ।

সংস্কৃত শব্দের বহুল ব্যবহার, সংস্কৃত রীতির উচ্চারণ প্রয়োগ এবং ক্রিয়াপদের কম ব্যবহার রবীন্দ্রনাথের এই স্বদেশী সংগীতগুলিকে ভারতের সব অঞ্চলের অধিবাসীদের পক্ষে গ্রহণযোগ্য করে তুলেছে ।

ভারতবর্ষের সনাতন আদর্শ হল—নানা বিভেদের মধ্যেও একটি অখণ্ড ঐক্যের অস্তিত্ব । সকল সম্প্রদায়, এমনকি ভারতের বাইরের অধিবাসী ও সম্প্রদায়কেও স্বীকার ও সাদরে গ্রহণ করাই ভারতের আদর্শ । এই যুগের শেষভাগে রচিত রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানে এই আদর্শকে পরিপূর্ণভাবে গ্রহণ করা হয়েছে । স্বদেশের গৌরব গানের সঙ্গে সমস্ত পৃথিবীকে ভারতের তীর্থক্ষেত্রে তার কল্যাণের জন্যে আহ্বান, রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানকে এক স্বতন্ত্র মর্যাদা ও গৌরব দান করেছে । ভারতবর্ষ শুধু তার ভৌগোলিক সীমাতেই আবদ্ধ নয়, সে হচ্ছে ‘মহামানবের সাগরতীর’ । কবি বিশ্বভারতীয় পরিকল্পনার মধ্যে এই আদর্শকেই রূপ দিতে চেয়েছেন । শান্তিনিকেতনের পূণ্যক্ষেত্রে তিনি বিশ্ববাসীকে এক হয়ে মিলনের আহ্বান জানিয়েছেন ।

ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গান

এটা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে যে, উনিশ শতকে ব্রাহ্মসমাজ প্রতিষ্ঠার পব সমাজের উপাসনায় যখন সংগীত অচ্ছেদ্য অঙ্গ হয়ে ওঠে, তখন রবীন্দ্রনাথের অগ্রজরা, বিশেষ করে জ্যোতির্নাথ বসুসংগীত রচনায় প্রবৃত্ত হন । অগ্রজদের

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

অনুসরণে রবীন্দ্রনাথও এই ধারার সংগীত রচনায় হাত দেন ও তাকে একটা সার্থক পর্যায়ে নিয়ে যান। এই ধারার গানগুলিকে ব্রহ্মসংগীত বলা হত এই কারণে যে, এইসব গানে সাধারণত ব্রহ্মধর্মের ব্যাখ্যা বা ভাষা দেবার চেষ্টা করা হত ও লক্ষ্য করলে দেখা যায় এর অধিকাংশ গানই ধ্রুপদ সংগীতের উপর ভিত্তি করে রচিত। রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রথমযুগের এইসব ধর্ম বা ব্রহ্মসংগীতে ব্রহ্মধর্মের ব্যাখ্যাতা হিসেবেই আত্মপ্রকাশ করেছিলেন।

সুর ও ছন্দের মান বিচারে এইসব গানের যতই উৎকর্ষ থাকুন কেন, এটা অস্বীকার করার উপায় নেই যে, কবিবর প্রথমযুগের এইসব ধর্মসংগীত ভাবের দিক দিয়ে কিছুটা পরম্পরাগত ছিল এবং তাতে তিনি পূর্বসূরীদের স্ফারায়ে প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন বেশী ; স্বকীয়তা ততটা ছিল না।

কিন্তু এ যুগের প্রথমদিকে ব্রহ্মসংগীতের ধাঁচে ধর্মসংগীত রচনা করলেও ধীরে ধীরে এই পরিবেশ থেকে উদ্ভীর্ণ হয়ে নিজস্ব অস্তরতম আকৃতির পরিসর দিতে শুরুর করেছেন ও সেটা শুরুর হয়েচে এই যুগে গীতাজলি, গীতিমালা ও গীতালির রাগসম্মত অথচ কাব্যমণ্ডিত বিশিষ্ট ধর্মসংগীতগুলির মাধ্যমে।

এটা পরিস্ফুট হয়ে উঠবে যদি আমরা প্রথমযুগে রচিত ব্রহ্মসংগীতগুলির সঙ্গে এ যুগের ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গানগুলির তুলনা করি।

ইমনকল্যাণ—চৌতাল

শোনো তাঁর সুধাবাগী শ্রুভমহুর্তে শাস্ত প্রাণে

ছাড়ো ছাড়ো কোলাহল, ছাড়োরে আপন কথা ॥

আকাশে দিবানিশি উথলে সংগীতধ্বনি তাহার,

কে শূনে সে মধুবীণারব

অধীর বিশ্ব শূন্যপথে হল বাহির ॥

—বচনাকাল ১৮৮৬।

ইমনকল্যাণ—তেওড়া

আমার মাথা নত করে দাও হে তোমার চরণধূলার তলে।

সকল অহংকার হে আমার ডুবাব চোখের জলে ॥

নিজেরে করিতে গৌরব দান নিজেরে কেবলই করি অপমান,

আপনারে শ্রদ্ধা ঘেরিয়া ঘেরিয়া ঘুরে মরি পলে পলে।

সকল অহংকার হে আমার ডুবাব চোখের জলে ॥ —রচনাকাল ১৯০৬।

যদি উপরোক্ত দুটি গানের (একই রাগে) তুলনা করি, তবে দেখতে পাব যে আগের গানের সঙ্গে পরের গানের ভাব, ভাষা, সুর ও তাল সবদিক দিয়েই পার্থক্য আছে ও প্রথমোক্ত গানে ভাষা, সুর ও তালের দিক দিয়ে (যথা ব্রহ্মধর্মের বাণী ও ধ্রুপদী স্বজ্ঞতা) যে কাঠিন্য আছে, তা পরের গানে ভাব, ভাষা ও সুরের দিক দিয়ে অনেকটা নরম হয়ে এসেছে।

এই বিষয়টিকে আরো পরিষ্কার করে বোঝাবার জন্যে এই দুই গানের অংশ-
বিশেষের স্বরলিপি করে দেওয়া গেল :

শোনো তাঁর সুধাবাণী

- II ^১ধা ধপা | ^২ধপা ক্ষা | -পনধা ধপা | পা পা | -^৩পগা গা | -^৪মগা গরা I
শোও নোও | তাঁও ০ | ০০০ রও | সুধা | ০০ বা | ০০ গী ০
- I গরা গা | -রা পক্ষা | পক্ষা ধপা | বগাঃ -রঃ | ^১গরা রনা | -রসা সা I
শুও ভ | ০ মও | হুও তে | শা ন্ | তও প্রাও | ০০ নে
- I সা নান্ | ধা সরা | গরা বগা | -ব বগা | -রাঃ -নঃ | -রসা সা I
ছা ড়ো | ০ ছাড়া | কোলা | ০ হ | ০ ০ | ০০ ল
- I সা সা | ^১সা ধপক্ষা | -পা ধনা | -পাঃ -রঃ | বগা রনা | -রসা সা II
ছা ড়ো | রে আও | ০ প | ন ০ | ক ০০ | ০০ থা

আমার মাথা নত করে দাও হে

- সা ১ | সা ১ II ^১সা সা না | ^২ধা ১ | ^৩পা পা | ^৪পক্ষা -ধা পা
আ ০ | মা র্ | মা থা ন | ত ০ | ক রে | দাও ও হে
- ^১ক্ষাঃ -পঃ | ^২গা -১ I | ^৩১ রা গা রা | ^৪গা -১ | ^৫মা মা I ^৬গা -১ -রা
তো ০ | মা র | চ র ণ | ধু ০ | লা র ত ০ ০
- ^১সা -না | ^২বসা -১ I
লে ০ | ০ ০

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

১ ২ ৩ ১ ১ ৩
 I সা রা রা | সরা -গা | গা -া I গা -া গা | "পা -া | রা -া I
 স ক ল | অ ০ ০ | হ ঙ্ কা র্ হে | আ ০ | মা র্

১ ১ ১ ১
 I রা গা পা | ধা -া | না না I না ধনা -সা
 ড় বা ও | চো ০ | খে র জ লে ০ ০

‘আমার মাথা নত করে দাও হে’ গানটি যাকে উদ্দেশ্য করে গাওয়া, সেই ভগবান বা জীবনদেবতা হিন্দু, বৌদ্ধ, খৃস্টান, মুসলমান বা অন্য কোন সম্প্রদায়ের নন। এ দেবতাকে যে-কোনো ভক্ত একান্ত নিজস্ব দেবতা বলে প্রণীতি বা শ্রদ্ধা জানাতে পারে। বিশেষ লক্ষ্য করবার বিষয় যে এই গান ব্রাহ্মধর্মের গোষ্ঠীবিন্দিতা থেকে মুক্ত। এইভাবে এই যুগের ধর্মসংগীত ব্রহ্মসংগীত থেকে পূজার গানে পরিণত হয়েছে।

খেয়া কাব্য হতেই কবির মানসিক গঠনে একটা অধ্যাত্মচিন্তার বিশেষ গতি নজরে পড়ে ও গীতাঞ্জলিতে তার এক সুগভীর পরিণতি লক্ষ্য করা যায়। শান্তিনিকেতনের শান্ত ও মোন পরিবেশ কবিচিন্তার আধ্যাত্মিক অনুভূতির পূর্ণ বিকাশের পথ যেন সুগম করে দিল।

ধর্মসংগীত বা পূজার গানে রবীন্দ্রনাথের চিন্তাধারার ক্রমবিকাশ ও পরিণতি সাহিত্যসম্প্রদায়ীদের চিরকাল বিশেষভাবে কৌতূহল উদ্বেক করে তা তাদের আকর্ষণ করে এসেছে।

“প্রথম জীবনে ধর্মের নানা প্রেরণাকে সাহিত্য ও সংগীতে রূপ দিয়ে ‘গীতাঞ্জলি’ গীতিকাব্যের যুগে এসে রবীন্দ্রনাথ একটি ধারাবাহিকতাকে নিবিড় ভাবে অবলম্বন করেছেন। ‘গীতাঞ্জলি’ ‘গীতিমালা’ এবং ‘গীতালি’ এই ত্রয়ীর প্রথমটি অভিসারের কাব্য বা সংগীত, দ্বিতীয়টি মিলনের এবং সর্বশেষটি ভাব সন্মিলনের।”

‘সুরের গুরু’—অমিয় সেন ও নীলিমা সেন।

“বিশ্বদেবতাকে হৃদয়ে উপলব্ধির আকাঙ্ক্ষা গীতাঞ্জলিতে পূর্ণ হয় নি, ক্ষণে ক্ষণে শব্দ তার দর্শন মিলেছে। গীতিমালায় আকাঙ্ক্ষিত মিলন এসেছে আর গীতালি প্রোট মিলনের গুরুজনধ্বনিতে পূর্ণ ও সে মিলনের উপলব্ধি হয়েছে দঃঋ ও বেদনার মধ্য দিয়ে।”

‘প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ’—অমিয় সেন।

“আজি ঝড়ের রাতে তোমার অভিসার
 পরাণ সখা বন্ধু হে আমার”

—গীতাঞ্জলি ৮

“প্রভু তোমালাগি আঁখি জাগে
দেখা নাই পাই
পথ চাই
সেও মনে ভালো লাগে।”

—গীতাজলি।

“তোমায় আমার মিলন হবে ব’লে
আলোয় আকাশ ভরা।
তোমায় আমার মিলন হবে ব’লে
ফুলে শ্যামল ধরা।”

—গীতিমালা।

“এই লভিন্দু সঙ্গ তব সুন্দর হে সুন্দর
পুণ্য হল অঙ্গ মম ধন্য হল অস্তর।”

—গীতিমালা।

গীতাজলির আকুল বিরহের কান্না ও গীতিমাল্যের শাস্ত্রমধুর বিরহব্যথার পর গীতাজলিতে কবি যেন এই বেদনার একটা সার্থকতা দেখতে পেলেন। আঘাত দিয়ে কাঁদিয়ে শেষে প্রিয়তম তাঁকে দেখা দিলেন। এতদিনের কান্না তাঁর সার্থক হল। কবি তাঁর অধ্যাত্মসাধনায় এই জ্ঞান ও অভিজ্ঞতা লাভ করলেন যে দুঃখ ও বেদনার মধ্য দিয়েই ভগবানের আবির্ভাব ও তাঁর উপলব্ধি, সুখ-শান্তির পথে তা সম্ভব নয়।

বেদনার আগুন তাঁর জীবনকে দীপ্ত ও গরিমা দান করবে ও সেজন্যে কবির প্রার্থনা :

“আগুনের পরশমণি ছোঁয়াও প্রাণে
এ জীবন পুণ্য করো দহন দানে
আমার এই দেহখানি তুলে ধরো
তোমার ওই দেবালয়ের প্রদীপ করো
নিশিদিন আলোকশিখা জ্বলদুক গানে।”

—গীতাজলি।

মমাস্তিক বিরহবেদনার পর যে মিলন তা নিবিড় ও আনন্দময়। তৃপ্তি ও সার্থকতায় কবির জীবন ভরে উঠল—

“আমার সকল রসের ধাবা
তোমাতে আজ হোক-না হারা।
জীবন জুড়ে লাগুক পরশ
ভুবন ব্যোমে জাগুক হরষ
তোমার রূপে মরুক ডুববে
আমাব দৃষ্টি আঁখিগারা ॥”

—গীতাজলি।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

“গীতাঞ্জলির গানগুলির ভাষা সোজা, ভাব ভিত্তিনয়, সূত্রও মর্মস্পর্শী—সুতরাং এ গানগুলির আবেদন শাস্বত ও সর্বকালিক। গীতিমাল্যে ভিত্তিনয়তার (আমার মাথা নত করে দাও) বিষাদ কমে এসেছে সূত্রে লেগেছে যাদুর জোয়ার। গীতালিতে কবিতার ভাব কমে গানের ভাগ বেড়েছে ও সেই সঙ্গে সূত্র-মাধুর্যও।”

—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : সুকুমার সেন।

এইভাবে রবীন্দ্রসংগীত থেকে যে সহজ সরল রাগাভিত্তিক পূজা পর্যায়ের গান-গুলি জন্ম নিল, পরবর্তী যুগে এগুলি বাউল ও কীর্তন সূত্রেও বিশেষভাবে আশ্রয় করল। শুধু তাই নয়, বাউল এবং বৈষ্ণব দর্শনও বহুল পরিমাণে তাঁর পরবর্তী ধর্মসংগীতের অন্তর্ভুক্ত হল। এ সম্বন্ধে তাঁর শেষযুগের ধর্মসংগীত আলোচনার সময় বলা হবে। এই যুগে ও পরবর্তী যুগে পূজার গানে আর নেই ধ্রুপদী চালের ভারী ভারী তালের প্রাবল্য। গানগুলি সহজ সবল ও মাধুর্যপূর্ণ, কথা ও সুরের মিলনে অপূর্ব কাব্যমণ্ডিত হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রসংগীতের গোষ্ঠীবিন্দিতা থেকে পূজার গানে উত্তরণই রবীন্দ্রনাথের আধ্যাত্মিক সংগীতের মূল কথা ও তার সূত্রপাত হয়েছিল এই মধ্যযুগেই। এর ফলে কথা সুর ও ছন্দে এই যুগের ধর্মমূলক গানে রূপান্তর ঘটেছিল :

এ যুগের তালের উপর পরীক্ষা-নিরীক্ষা

আগেই বলা হয়েছে যে এই যুগকে সংগীতের উপর রবীন্দ্রনাথের পরীক্ষা-নিরীক্ষার যুগ বলা যেতে পারে, যেখানে রবীন্দ্রনাথ নব নব সৃষ্টির মাধ্যমে সংগীত সৃষ্টি করে চিরাচারিত রীতি থেকে সরে এসে একটা নিজস্ব পথ খুঁজে বের করার চেষ্টা করেছেন।

প্রথমযুগে শাস্ত্রীয় সংগীতের বিভিন্ন অনুশাসন ও নিয়মাবলী পদে পদে তাঁর স্বাধীন ও স্বকীয় সৃষ্টির পথে বাধার সৃষ্টি করেছে ও এই যুগে তিনি সেই সব বাধা ও অনুশাসনকে অতিক্রম করতে চেয়েছেন, যেমন করেছেন রাগ-রাগিণীর শাস্ত্রীয় রূপের বেলায়। গানের কাব্যাংশ অক্ষুণ্ণ রাখার জন্যে তাঁকে তালের বেলায়ও নতুন পথ ও নতুন ব্যাখ্যার কথা ভাবতে হয়েছে। কাব্যাংশকে অক্ষুণ্ণ রাখার জন্যে গানে নতুন ছন্দপ্রয়োগের কথাও তাঁকে ভাবতে হয়েছে ও তার ফলশ্রুতি স্বরূপ দেখা দিল এই যুগে তাঁর সৃষ্টি বা প্রবর্তিত রূপকড়া, নবতাল, একাদশী, ঝপক, ষষ্ঠী ও নবপঞ্চ তালগুলি। এই তালগুলির মাত্রা বিভাগ ও এই যুগে তাদের উপর ভিত্তি করে রচিত কিছুর গানের উল্লেখ করা হল।

ঝপক—	৫ মাত্রা	৩+২	আজি ঝড়ের রাতে
ষষ্ঠী—	৬ মাত্রা	২+৪	নিবিড় মেঘের ছায়ায়
রূপকড়া	৮ মাত্রা	৩+২+৩	এই শরণ আলোর কমলবনে

নবতাল ৯ মাত্রা $৩+২+২+২$ যে কাঁধনে হিয়া কাঁদিছে (ছন্দ $৬+৩$)
 ব্যাকদুল বকুলের ফুলে (ছন্দ $৩+৬$)
 দুয়ার মোর পথ পাশে (একত্রে ৯ মাত্রা)
 একাদশী ১১ মাত্রা $৩+২+২+৪$ দুয়ারে দাও মোরে রাখিয়া,
 কাঁপিছে দেহলতা থরথর (ছন্দ $৩+৪+৪$)
 নবপঞ্চতাল ১৮ মাত্রা (মাত্রা বিভাগ— $২+৪+৪+৪+৪$)

জননী তোমার করুণ চরণখানি

এর মধ্যে নবতাল, একাদশী ও নবপঞ্চতালের উপর ভিত্তি করে এই যুগে গান রচনা করলেও পরবর্তী যুগে কিস্তি কবি এইসব তালে আর কোনো গান বাঁধেননি। তবে ঝংপক, ষষ্ঠী ও রূপকড়া তাল কবি পরবর্তী যুগেও তাঁর গানে ব্যবহার করেছেন। এদের মধ্যে সবক'টি তালকেই পুরোপুরি রবীন্দ্র-সৃষ্টি বলা চলে কিনা সে-বিষয়ে একটু সন্দেহের অবকাশ আছে। কারণ, তাদের মধ্যে ষষ্ঠী ও রূপকড়া তালের সঙ্গে দক্ষিণ ভারতীয় পত্তি, রূপক ও সারি তালের কিছুটা সাদৃশ্য আছে। এই বিষয়ে শ্রদ্ধেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁর 'সংগীতে রবীন্দ্র প্রতিভার দান' গ্রন্থে মন্তব্য করেছেন, “কাঁপতালের ১২।১২৩।১২।১২৩ মাত্রার কথা তিনি জানতেন কিন্তু সৃষ্টি করলেন তার বিপরীত গতিকে অবলম্বন করে ১২৩।১২।১২৩।১২—এই ঝংপক তালের ধারা। দক্ষিণ ভারতের সারতাল অনুসারী ৩।২।৩ মাত্রার সমাবেশ দিয়ে তিনি সৃষ্টি করলেন রূপকড়া তালের। কর্ণটি দ্বন্দ্বের তালের $(৫+২+২)$ মাত্রাকে অনুসরণ করে তিনি রচনা করলেন নবতাল, ৩।২।২।২ মাত্রাগুলি সাজিয়ে কর্ণটি সংগীতের মণিতাল, বিন্দুতাল ও নীল-তালকে অনুসরণ করে সৃষ্টি হল তাঁর হাতে একাদশী তাল, যার মাত্রা বিভাগ ৩।২।২।৪।’

উপরি-উক্ত তথ্যের বিচারে এদের মধ্যে কিছু তালকে পুরোপুরি রবীন্দ্র-সৃষ্টি না বলে রবীন্দ্র-প্রবর্তিত তাল বলা অধিকতর সংগত হবে কিনা তা ভেবে দেখার বিষয়।

গানের মধ্যে কাব্যাংশ বা গানের ভাব যাতে রাগ-রাগিণীর প্রভাবে বা তাল বিভাগের ফলে কোনোমতেই ক্ষুণ্ণ না হয় সেই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের বিশেষ লক্ষ্য ছিল। তিনি যে এই ৬টি তাল সৃষ্টি বা তাদের মাত্রা বিন্যাসকে নতুন-ভাবে সাজিয়ে বাংলা গানে প্রবর্তিত করেছিলেন তার গুরুত্বপূর্ণ হয়েছিল এই কাব্যাংশকে মর্যাদা দেবার জন্যেই, নিছক ছন্দসৃষ্টির নেশায় নয়। অনেক সময়েই দেখা যায় যে গানকে যথাসম্ভব শাস্ত্র অনুসারী করতে গিয়ে তাদের প্রচলিত তাল বিন্যাসের মধ্যে ফেলতে হয়, তাতে গানের বাণীর অঙ্গহানি হয় ও উচ্চারণ বিকৃতি ঘটে। হিন্দুস্থানী গানে এটা আমাদের শ্রুতিকটু না লাগলেও বাংলা গানে তা খুব অসুবিধাজনক হয়ে দেখা দেয়। এই নতুন ৬টি তাল তাঁর গানে প্রয়োগ করে রবীন্দ্রনাথ এইসব অসুবিধা দূর করতে চেয়েছেন।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গানের কাব্যাংশকে অক্ষুণ্ণ রাখতে হলে ছন্দের গতি এমন করতে হবে যাতে সুর সংযোজন ও সেই ছন্দে বাঁধতে গিয়ে গানের বাণী খাঁড়িত না হয়।

গানের গতি সাবলীল রাখার জন্যে এবং কাব্যাংশকে অক্ষুণ্ণ রাখার অন্ত-প্রেরণায় তাঁকে নিত্য নতুন পথের কথা ভাবতে হয়েছে। নতুন তাল সৃষ্টি বা প্রবর্তনের মূল কারণ ঐ একই প্রেরণা।

ঐ একই প্রেরণায় তিনি প্রথম যুগে ছন্দবহুল আড়খেমটা তাল তাঁর গানে প্রয়োগ করলেও পরবর্তীকালে তিনি যখন ষষ্ঠী তাল তাঁর গানে প্রয়োগ করলেন, তখন আর তাঁকে আড়খেমটা তাল প্রয়োগ করতে দেখা গেল না। তিনি হয়তো অনুভব করে থাকবেন যে কিছুটা চটুল ও ছন্দবহুল আড়খেমটা তালে গানের কাব্যাংশ ক্ষুণ্ণ হতে পারে।

নাট্যসংগীত

এই যুগেও কবি অনেকগুলি গীতবহুল নাটক রচনা করেছেন, যথা—শারদোৎসব, প্রায়শ্চিত্ত, রাজা, ডাকঘর, অচলায়তন, ফাল্গুনী, অরুণরতন ও নাটকগুলিতে অনেক গান উপস্থাপিত করেছেন। কিন্তু এইসব নাটকে প্রযোজিত গানগুলিকে বাস্তবিক-প্রতিভা, কালমৃগয়া বা পরবর্তীকালে নতুননাট্যগুলিতে উপস্থাপিত গানগুলির মতো ঠিক নাট্যসংগীত বলা বোধ হয় চলে না, কারণ এইসব নাটকে প্রযুক্ত গানগুলিতে সেইরূপ কোনো নাটকীয়তা নেই। অবশ্য এই নাটকে প্রযুক্ত গানগুলি নাটকের বক্তব্যকে পরিষ্কৃত করার জন্যে ব্যবহার করা হয়েছে কিন্তু এ গানগুলিতে বিশেষ কোনো নাটকীয়তা না থাকায় ও গানের ভাবের মধ্যে মানুষের মনে প্রবহমান চিরন্তন চিন্তা ও ভাবধারাকে ধরে রাখা হয়েছে বলে ঐ গানগুলিকে নাটক থেকে বিচ্ছিন্ন করে গাওয়া চলে ও তাতে কোনো রসহানি ঘটে না। বস্তুত ঐ সব নাটকের বহু গানই স্বতন্ত্রভাবে একক সংগীত হিসেবে পরিবেশিত হয়ে আসছে। সেই বিচারে এইসব নাটকের গানগুলিকে অনেকটা গীতিনাট্য ‘মায়ার খেলা’র গানের সমধর্মী বলা চলে।

এইসব নাটকে উপস্থাপিত গানের মধ্যে সব ধারারই গান, যথা রাগভিত্তিক গান (বসন্ত জাগ্রত স্বারে), টম্পা অগের গান (এরা পরকে আপন করে), বাউলাঙ্গ (আমারে কে নির্বিভাই, বাঁচান বাঁচি মারেন মরি) ও লোকসংগীতের সুরে (গ্রামছাড়া ঐ রাঙা মাটির পথ, বসন্তে কি শুদ্ধ) ও বিলাতী সুর প্রয়োগ অনুসারে (হা রে রে রে রে রে আমার ছেড়ে দে রে) এই সবরকম গানই পাওয়া যাবে। বিভিন্ন সময়ে রচিত নাটকের বিভিন্ন ধারার গান রচনায়ও রবীন্দ্রসংগীতের কথা ও সুরের আদর্শ ও অগ্রগতি লক্ষ্য করা যায়। নন্দনাস্বরূপ, প্রথমযুগে রচিত ‘বিসর্জন’ নাটকে উপস্থাপিত বাউলাঙ্গ গান ‘আমারে কে নির্বিভাই’-এর সঙ্গে ১৯২৪ সালে রচিত ‘গৃহপ্রবেশ’ নাটকে উপস্থাপিত বাউলাঙ্গ গান ‘আমার মন যখন জাগলি না রে’ ও ‘প্রায়শ্চিত্ত’ নাটকে ভৈরবীতে ‘আজ তোমারে দেখতে

এলেম' গানের সঙ্গে ১৯৩১ সালে রচিত 'নবীন' নাটকে এই ভৈরবী রাগিণীতেই রচিত 'ঝরা পাতা গো, আমি তোমার দলে' গানগুলির তুলনা করলেই এটা পরিষ্কার বোঝা যাবে। নাটকে উপস্থাপিত এইসব গানের ভূমিকা সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে শ্রদ্ধেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁর 'সংগীতে রবীন্দ্র প্রতিভার দান' গ্রন্থে বলেছেন :

“নাটকের প্রয়োজনে বা নাটকের সৌকর্য ও সৌন্দর্য সাধনে নাটকীয় সংগীতের সমাবেশ কর্মে রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্বের তুলনা নাই। সময় সময় নাটকীয় সংগীতে সাংকেতিক ইংগিত স্বনলোককেও বাস্তবে রূপায়িত করে আবার বাস্তবের প্রত্যক্ষ রূপায়ণও কখনো কখনো শ্রোতা ও শিল্পীর মনে আঁকে স্বনলোকের ছবি।

নাটকীয় সংগীতে কবির এই আলোছায়ায় দোলা দেবার যে অপরূপ ভঙ্গী নাট্যসংগীতেব ও নাট্যজগতের ক্ষেত্রে তা সত্যি অতুলনীয়।”

চূম্বক

এই যুগের সংগীত বিশ্লেষণ করলে অন্যান্য বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে এটাই বিশেষ ভাবে ধরা পড়ে যে এই যুগে রবীন্দ্রনাথ প্রথমযুগের শিক্ষানবিশী ভাব অনেকটা কাটিয়ে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার মাধ্যমে স্বকীয় ভঙ্গিতে আত্মপ্রকাশে প্রয়াসী ও তাঁর এই প্রচেষ্টা প্রধানত এইভাবে প্রকাশ পেয়েছে—

১. গান ভাঙার চেয়ে কাব্যের ভাবেব সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে গানে ব্যবহৃত রাগের স্বরগত শাস্ত্রীয় রূপকে কিছ্ কিছু অদলবদল করে ও নানা রাগ-মিশ্রণের মাধ্যমে তিনি রাগাগ্রন্থী মৌলিক সংগীত সৃষ্টি করার প্রয়াসী ও ফলে সুর ও কাব্যের অধিকতর সামঞ্জস্যে তাঁর এই ধারার গানগুলি আগের যুগের সুরধর্মী গান থেকে ধীরে ধীরে কাব্যধর্মী হয়ে উঠেছে। গীতাজলি, গীতিমালা ও গীতালির রাগ-ভিত্তিক অথচ কাব্যমণ্ডিত গানগুলি এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ।

২. প্রথমযুগে হিন্দুস্থানী সংগীতের যে একচ্ছত্র আধিপত্য ছিল তা কমে এসেছে ও তাঁর সংগীতসৃষ্টিতে ধীরে ধীরে বাংলাদেশে প্রচলিত বিভিন্ন ধারার সংগীত স্থান পেতে শুরু করেছে।

৩. প্রথমযুগে ঋতুসংগীত ছিল না বললেই চলে কিন্তু এই যুগে শারদোৎসব নাটককে কেন্দ্র করে ঋতুসংগীত এক উল্লেখযোগ্য মোড় নিয়েছে।

৪. তাঁর আগের যুগের স্বদেশী সংগীতে ছিল অনেকটা তাঁর পূর্বসূরীদের প্রভাব ও গানগুলি বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই রাগ-রাগিণীকে ভিত্তি করে রচিত হয়েছিল। কিন্তু এই যুগে ১৯০৫ সালে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন উপলক্ষে রচিত তাঁর স্বদেশী গানগুলিতে লোকসংগীত, বিশেষ করে বাউল গান আত্মপ্রকাশ করেছে। কিন্তু তাঁর এই প্রাদেশিক স্বদেশপ্রেমও বেশিদিন থাকেনি। কিছুদিন পরে তিনি তাঁর স্বদেশ প্রেমে বাংলাদেশের গান্ডি পার হয়ে প্রথমে ভারতীয় ও পরে আন্তর্জাতিক হয়ে গেলেন ও তাঁর স্বদেশী গানগুলি পুনরায় লোকসংগীত ছেড়ে সর্বভারতে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

প্রচলিত রাগ-রাগিণীকে ভিত্তি করে রচিত হতে শুরুর করল।

৫. প্রথমযুগে গান রচনাকালে রবীন্দ্রনাথ দেখেছেন যে গানকে যথাসম্ভব শাস্ত্রসম্মত করতে ও প্রচলিত তালে বাঁধতে গিয়ে বাণীর অংগহানি হয়েছে ও উচ্চারণ বিকৃতিও ঘটেছে। তাই তিনি এই যুগে নতুন ছয়টি তাল সৃষ্টি বা পুনঃ প্রবর্তন করে এই অসুবিধা দূর করতে চেয়েছেন।

৬. বড়ো বড়ো কিছু কবিতায় সুর দিয়ে কবি এই যুগে কিছু গান রচনা করেছেন যাদের কাব্য-সংগীত বা প্রবন্ধগীতি বলা যেতে পারে, যদিও এর প্রচেষ্টা শুরুর হয়েছিল প্রথমযুগেই 'আমার প্রাণের' পরে চলে গেল 'কে' গানটি দিয়েই। এইসব গানের সুরারোপে কিছুটা পরিমাণে বিলাতী গানের প্রভাব বর্তমান। তা ছাড়া যদিও প্রথমযুগে বিলাতী গান ভেঙে কবি কিছু গান রচনা করেছিলেন—কিন্তু এই যুগে সেইভাবে বিলাতী গান না ভেঙে বিলাতী গানের সুরারোপের আদর্শে কিছু স্বাধীন গান রচনা করেছেন। এই বিষয়গুলি তাঁর গানে পাশ্চাত্য সংগীতের প্রভাব সম্বন্ধে পরে বিস্তারিতভাবে আলোচনা করার সময় বলা যাবে।

৭. ধর্মসংগীত রচনায় রবীন্দ্রনাথ প্রথমযুগের ধারা থেকে এ যুগে সরে এসেছেন। তাঁর গান আগের যুগের ধর্মসংগীতের গোষ্ঠী প্রভাব থেকে মুক্ত হয়ে তাঁর নিজস্ব অস্তরের আকর্ষিত পরিচয় দিতে শুরুর করেছে ও তাঁর গান ধীরে ধীরে ব্রহ্মসংগীত থেকে পূজা পর্যায়ের গানে রূপান্তরিত হয়েছে ও সে গানগুলি সুর ও তালের দিক দিয়ে অনেকটা সহজ ও সরল হয়ে এসেছে।

৮. এই যুগে রবীন্দ্রনাথ অনেক গীতিবহুল নাটক রচনা করেছেন ও তাতে অনেক গান সন্নিবেশিত হয়েছে। তবে সে-সমস্ত নাটকের গানে নাটকীয়তা নেই বলে এগুলিকে নাট্যসংগীত বলার চেয়ে নাটকে উপস্থাপিত গান বলাই অধিকতর সংগত। এই গানগুলিকে নাটক থেকে বিচ্ছিন্ন করেও গাওয়া চলে।

৯. এই যুগেই রবীন্দ্রনাথ আশ্রমে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরুর করেছেন। ফলে তাঁর সংগীতসৃষ্টিতে ধীরে ধীরে আশ্রমজীবন ও শান্তিনিকেতন আশ্রমের প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রভাব পড়তে শুরুর করেছে।

এই যুগের উল্লেখযোগ্য ঘটনাপঞ্জী

- ১ ১৯০১ সালে শান্তিনিকেতনে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরুর ও সেই বৎসর শীতকালে ব্রহ্মচর্যাশ্রম স্থাপন।
- ২ ১৯০২ সালে পত্নীর মৃত্যু।
- ৩ ১৯০৫ সালে পিতৃদেবের মৃত্যু।
- ৪ ১৯০৫ সালে সেপ্টেম্বর মাসে রাখীবন্ধন শোভাযাত্রা।
- ৫ ১৯০৭ সালের শীতকালে কবির কনিষ্ঠ পুত্র শমীন্দ্রনাথের মৃত্যু।
- ৬ তৃতীয়বার বিলাত ভ্রমণ।

৭ ১৯১৩ সালে নোবেল পুরস্কার লাভ ।

৮ ১৯১৬ সালের মে মাসে জাপান হয়ে আমেরিকা যাত্রা ।

৯ ২৩ ডিসেম্বর ১৯১৮ সালে বিশ্বভারতীর ভিত্তি স্থাপন ও ৩ জুলাই বিশ্বভারতীর কার্যারম্ভ ।

এই যুগে তাঁর বেশির ভাগ সময়েই কাটে কলকাতা, গিরিডি, শান্তিনিকেতন, শিলাইদহ, লন্ডন, রামগড় ও দক্ষিণভারতে ।

এইসময়কার ঘটনাবলী পর্যালোচনা করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে রবীন্দ্রনাথকে এই সময়ে ক'জন বিশেষ প্রিয়জনের মৃত্যুর শোক সহ্য করতে হয়েছিল ; বিশেষ করে কনিষ্ঠপুত্র শমীন্দ্রনাথের মৃত্যু তাঁকে খুব গভীরভাবেই বিচলিত করেছিল । কিন্তু রবীন্দ্রনাথের চরিত্রের এই বৈশিষ্ট্যই ছিল যে কোনো গোক বা আঘাত তাঁকে তাঁর সৃষ্টিকৰ্ম্ম থেকে নিবৃত্ত করতে পারত না । এমনকি শোনা যায় কনিষ্ঠপুত্রের মৃত্যুতেও তাঁর প্রবাসীতে 'গোরা' উপন্যাসের মাসিক কোনো কিস্তি বাদ যায়নি । তাঁর স্নানার্থে জীবনে রবীন্দ্রনাথ বহুবার শোক পেয়েছেন কিন্তু কোনো কিছুই তাঁর সৃষ্টিকে ব্যাহত করতে পারেনি । এই বিষয়ে শ্রীমতী মৈত্রেয়ী দেবীকে তিনি যা বলেছিলেন তা বিশেষ প্রণিধানযোগ্য :

“তোমাকে কে বলেছে দুঃখ শোক মানুষের জীবন ব্যর্থ করে, দুঃখে জীবন ব্যর্থ হয় তাদের ; যারা অমন করে নিজেকে দুঃখের কাছে অসহায় ভাবে আত্ম-সমর্পণ করে ও তাতেই গোরব বোধ করে ।...”

সংসারের পথ কদুসন্মাস্তীর্ণ নয়, তার পদে পদে কাটা । সেই কষ্টকাকীর্ণ পথেই হাসি মুখে আনন্দিত হয়ে চলতে হবে, এইতো মানুষের পরীক্ষা । বেদনাকে বোধনায় পরিণত করতে হবে, অশ্লতাকে মাধুর্যে । জীবনে দুঃখ পাবারও একটা গভীর প্রয়োজনীয়তা আছে, সেই দুঃসহ তাপের মধ্যেই পরিচয় ঘটে অন্তরতম নিত্য ‘অমি’র সঙ্গে ।”

—মংপুতে রবীন্দ্রনাথ, পৃ. ২০০-২০১ ।

তাই আমরা দেখতে পাই এই যুগে এতদূরাল মৃত্যুশোক পাওয়া সত্ত্বেও তাঁর সংগীতসৃষ্টির ধারা অন্যান্য সৃষ্টির সঙ্গে সমভাবে প্রবাহিত হয়ে চলেছে ও কোনো কোনো ক্ষেত্রে তা সৃষ্টির প্রেরণা জুগিয়েছে ।

এই যুগে তিনি ‘অন্তর-বাহির’ ‘সংগীত’ ‘সোনার কাঠি’ ও ‘সংগীতের মন্দির’ এই কয়টি প্রবন্ধের মাধ্যমে সংগীত সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য রেখেছেন । এ ছাড়াও হয়তো টুকরো টুকরো ভাবে এখানে ওখানে সংগীত সম্বন্ধে কিছু বলে থাকবেন । এইসমস্ত লেখার মধ্যে ‘সংগীতের মন্দির’ প্রবন্ধটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য, কারণ এতে বাংলা গানে রাগ-রাগিণীর ব্যবহার, বিলিতি গানের সঙ্গে দিশি গানের পার্থক্য, বাউল গানের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে মতামত দিয়েছেন ও সর্বোপরি সংগীতে ব্যবহৃত তাল ও লগ্ন সম্বন্ধে তাঁর মতামত এই প্রবন্ধটিকে এক অসাধারণ গুরুত্ব প্রদান করেছে ।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গানের তালিকা

মধ্যযুগ

১৯০১-১৯২০

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

১	সকল গর্ব দূর করি দিব :		
	আড়ানা/একতাল	১৯০১/জোড়াসাঁকো	
২	তোমার অসীমে প্রাণমন :		
	বেহাগ/কাওয়ালী	" "	
৩	অঙ্গপ লইয়া থাকি :		
	ছায়ানট/একতাল	" "	
৪	তোমার পতাকা যারে দাও :		
	ভৈরবী/ঠুংরী	" "	
৫	হে সখা মম হলয়ে :		
	ছায়ানট/একতাল	" "	
৬	নিশি না পোহাতে :		
	দাদরা	" "	
৭	ওরে সাবধানী পথিক :		
	খাম্বাজ/একতাল	" "	
৮	তরী আমার হঠাৎ ডুবে :		
	টোড়ী/ভৈরবী একতাল	" "	
৯	অলকে কদুম না দিয়ো :		
	কালাংড়া/একতাল	" "	
১০	কেন সারাদিন ধীরে ধীরে :		
	রূপকড়া	" "	
১১	মোরা সত্যের পরে মন :		
	ভূপনারায়ণ/একতাল	" "	
১২	মোরে ডাকি লয়ে যাও :		
	রামকলী/তেওড়া	" "	
১৩	বল দাও মোরে বল দাও :		
	ভৈরবী/একতাল	" "	
১৪	আমার বিচার তুমি করো :		
	কেদার/তেওড়া	" "	
১৫	আমি কি বলে :		
	সিন্ধু/বারোয়া/অধঃরাপ	" "	

মূলগান :

এ সখি অব কৈসে কর্দ্

ববীজসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনা/স্থান/স্থান	মন্তব্য
১৬	ডাকো মোরে আজিএ : পরজ/কাওয়ালী	১৯০১/জোড়াসাঁকো	মূলগান : ক্যা করু গমানেরী
১৭	আমি চঞ্চল হে : ভৈরবী/দাদরা	১৯০২ "	
১৮	স্বপন যদি ভাঙিলে : রামকেলী/একতাল	১৯০৩ "	মূলগান : কহেন তুম জীবত
১৯	মনোমোহন গহন বামিনী : আসাবরী/ঝাঁপতাল	" "	
২০	আছে দঃখ আছে মৃত্যু : ললিতাবিভাস ষোণিয়া/আসাবরী/একতাল	" "	এই গানটি তাঁর স্ত্রীর মৃত্যুর পর লেখা বলে অনেকে মনে করেন।
২১	দঃখরাতে হে নাথ : সরফর্দা/ঝাঁপতাল	" "	মূলগান : রংগরাতি মাতিয়া
২২	এ ভারতে রাখে : সুদরট/চোতাল	" "	মূলগান এ বঁতিয়া মেরো
২৩	দুয়ারে দাও মোরে : সুদরট/মল্লার একাদশী	" "	
২৪	মন্দিরে মম কে : আড়ানা/একতাল	" "	মূলগান : সুন্দর লাগি রহে
২৫	বাজাও তুমি কবি : বাহার/সুদরফাঁকতা	" "	মূলগান . আয়ে ঋতু পতি
২৬	শূন্য হাতে ফিরি হে : কাফি/সুদরফাঁকতা	" "	মূলগান : রুমঝুম বরখে
২৭	নিবিড় ঘন আঁধারে : সাহানা/নবতাল	" "	

ববীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা/ গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

২৮ আমারে কর জীবন দান :

শঙ্করা/চৌতাল

১৯০৩/জোড়াসাঁকো

২৯ গভীর রজনী নামিল :

পরজ/রূপকড়া

" "

৩০ জননীর ঘরে আজি ঐ

হাস্যবীর/একতাল/চতুর্মাটিক

" "

৩১ দাঁড়াও আমার আঁখির আগে :

বেহাগ/তেওড়া

১৯০৪/শাস্তিনিকেতন

৩২ আজি যত তারা :

লুন্ম খাম্বাজ/কাওয়ালী

" "

৩৩ যে কেহ মোরে দিয়েছে :

কাফি/তেওড়া

" "

৩৪ কী সুর বাজে আমার প্রাণে :

পিলু/কাওয়ালী

" মজুমদারপুর

৩৫ তুমি যে আমারে চাও :

ভূপালী/কাওয়ালী

" "

৩৬ তুমি এপার ওপার :

পিলু/দাদরা

" শাস্তিনিকেতন

৩৭ আমাব নাইবা হলো পারে :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" গিরিডি

৩৮ এবার তোর মরা গাঙে :

সারঙ্গী গানের সুর/কাহারবা

১৯০৫ "

৩৯ যদি তোর ডাক শুনে কেউ :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" "

৪০ আজি বাংলা দেশের হৃদয় হতে :

বিভাস/একতাল

" "

৪১ মা কি তুই পরের স্বারে :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" "

৪২ তোর আপন জনে :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" "

৪৩ ছিছি চোখের জলে :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" "

৪৪ যে তোমায় ছাড়ে ছাড়ুক :

বাউলাঙ্গ/দাদরা

" "

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৪৫	আপনি অবশ হলি : বাউলাঙ্গ/দাদরা	১৯০৫ গিরিডি	
৪৬	ও জোনাকী কি সুখে : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৪৭	বাংলার মাটি বাংলার জল : বাউলাঙ্গ/একতাল	" "	
৪৮	বিধির বাঁধন কাটবে : খাম্বাজ/দাদরা	" "	
৪৯	আমাদের যাত্রা হলো শূন্য : ভৈরবী/একতাল	" "	
৫০	ওদের বাঁধন যত শক্ত : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	গিরিডি থেকে ট্রেনে
৫১	সার্থক জনম আমার : ভৈরবী/একতাল	" "	
৫২	আমার সোনার বাংলা : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	মূলগান : আমি কোথায় পাব তারে । এই গানটি বাংলা দেশের জাতীয় সংগীত ।
৫৩	ও আমার দেশের মাটি : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৫৪	নিশিদিন ভরসা রাখিস : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৫৫	বন্ধ বেঁধে তুই দাঁড়া : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৫৬	আমি ভয় করব না ভয় করব না : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৫৭	আমার গেধুলিলগন : পূরবী/দাদরা	"	শান্তিনিকেতন
৫৮	দুখের বেশে এসেছ : ইমনকল্যাণ/ঝম্পক	" "	
৫৯	ভুবনেশ্বর হে : ইমন/একতাল	" "	

ববীক্সসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : স্নাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৬০	আমি কেমন করিয়া জানাব : আসাবরী/একতাল	১৯০৫/শিলাইদহ	
৬১	একমনে তোর একতারাতে : মিশ্র বাহার/ষৎ	" "	
৬২	তুমি যত ভার দিয়েছ : কীর্তনাঙ্গ/একতাল	" পদ্মা	
৬৩	আমার মাথা নত করে : ইমনকল্যাণ/তেওড়া	" "	
৬৪	মোরে বারে বারে ফিরালে : নটমল্লার/একতাল	" "	মূলগান : মোরি নয় লগন লাগিবে
৬৫	আমি বহু বাসনায় প্রাণপণে : মিশ্রকামোদ/একতাল	" "	
৬৬	কত অজানারে জানাইলে : হাম্বীর/রূপকড়া	" "	
৬৭	বিপদে মোরে রক্ষা কর : ইমনকল্যাণ/ঝপক	" "	
৬৮	অন্তর মম বিকশিত কর : ভৈরবী/একতাল	১৯০৭/শিলাইদহ	
৬৯	তুমি নব নব রূপে এসো : রামকেলী/কাওয়ালী	" পতিসর	
৭০	বীণা বাজাও হে মম অন্তরে : পূরবী/ধামার	" শিলাইদহ	মূলগান : বীণ বাজায়রে
৭১	চরণধ্বনি শুনি তব : সিন্ধুকাফি/ঝাপতাল	" "	মূলগান : মুরলীধ্বনি শুনি
৭২	বিপুল তরঙ্গ রে : ভীমপলপ্রী/তেওড়া	" "	মূলগান : নাচত গ্রিভাঙ্গ য়ে
৭৩	প্রচন্ড গর্জনে আসিল : ভাপালী/সুদূরফকতাল	" "	মূলগান : প্রচন্ড গর্জনে সজল
৭৪	তিমির দূয়ার খোলো : রামকেলী/কাওয়ালী	১৯০৮ "	

ব্রবীজসংগীত হৃষ্টবিম্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাম/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৭৫	মেঘের কোলে রোদ : বিভাস/দাদরা	১৯০৮/শান্তিনিকেতন	
৭৬	আজ ধানের ক্ষেতে : সারী সুর/কাহারবা	" "	
৭৭	আনন্দের সাগর : সিন্ধুভৈরবী/তেওড়া	" "	
৭৮	তোমার সোনার থালায় : ললিত/আড়াঠেকা	" "	
৭৯	নবকন্দধবলদলসদৃশীতলা : রামকেলী/কাওয়ালী	" "	
৮০	আমরা বেঁধেছি কাশের : মিশ্ররামকেলী/একতাল	" "	
৮১	অমল ধবল পালে : ভৈরবী/একতাল	" "	
৮২	আমার নয়ন ভুলানো এলে : দাদরা	" "	
৮৩	জননী তোমার করুণ চরণ : গুণকেলী/নবপঞ্চতাল	" "	
৮৪	আজি এ আনন্দ সম্মা : পূরবী/তেওড়া	" "	মূলগান : বহুর বজাও বংশী
৮৫	বাজে বাজে রম্যবীণা : ইমনকল্যাণ/তেওড়া	" "	মূলগান : বাঁদে বাঁদে রম্য বীণ
৮৬	আজি নাহি নাহি নিদ্রা : মিশ্র সিন্ধু/কাওয়ালী	" "	
৮৭	কোথা হতে বাজে : সুরট/কাওয়ালী	" "	মূলগান : বাজরহী সখীয়ারে
৮৮	আরো আরো প্রভু : খেমটা	১৯০৯/শান্তিনিকেতন	
৮৯	বাঁচান বাঁচি মারেন মরি : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৯০	ও যে মানে না মানা : ভৈরবী/দাদরা	১৯০৯/শান্তিনিকেতন	
৯১	ওরে আগুন আমার ভাই : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৯২	ওকে ধরিলে তো ধরা : ভৈরবী/একতাল	" "	
৯৩	গ্রামছাড়া ওই রাঙা মাটির পথ : লোকসংগীতের সুর/কাহারবা	" "	
৯৪	জগত জুড়ে উদার সুরে : ইমনকল্যাণ/তেওড়া	" "	
৯৫	মেঘের পরে মেঘ জমেছে : মিশ্রসিন্ধু/একতাল	" "	
৯৬	কোথায় আলো কোথায় ওরে : মিশ্রদেশ/ঝাঁপতাল	" "	
৯৭	আজি শ্রাবণ ঘন গহন : গোড়মল্লার/ঝাপক	" "	
৯৮	আষাঢ় সম্বন্ধে ঘনিষে : মিশ্র ভূপালী/একতাল	" শিলাইদহ	
৯৯	আজি ঝড়ের রাতে : সিন্ধু/ঝাপক	" "	
১০০	জানি জানি কোন আদিকাল : মিশ্রকেদার/কাওয়ালী	" বোলপুর	
১০১	তুমি কেমন করে গান কর : খাম্বাজ/কাহারবা	" "	
১০২	অমন আড়াল দিয়ে : মিশ্রটোড়ী/দাদরা	" "	
১০৩	হোরি অহরহ তোমারি : কানাড়া/একতাল	" "	
১০৪	আর নাইরে বেলা : মিশ্র পরবী/দাদরা	" "	
১০৫	আজ বারি ঝরে : হাম্বীর/তেওড়া	" "	
১০৬	প্রভু তোমা লাগি আঁখি : মিশ্র বেহাগ/কাওয়ালী	" "	

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : স্লাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১০৭	এই যে তোমার প্রেম : মিশ্র বিভাস/কাহারবা	১৯০৯/বোলপুর	
১০৮	আবার এরা ঘিরেছে : আশাবরী/ঝাপ্পক	" "	
১০৯	আমার মিলন লাগি : বাহার-বাগেশ্রী/তেওড়া	" "	
১১০	এসহে সজল ঘন : মল্লার/ঝাপ্পতাল	" "	
১১১	নিশার স্বপন টুটল রে : ভৈরবী/দাদরা	" "	
১১২	শরতে আজ কোন অর্তিথ : কীর্তনাঙ্গ/তেওড়া	" শান্তিনিকেতন	
১১৩	যা হারিয়ে যায় : মিশ্রসিন্ধু/একতাল	" কলিকাতা	
১১৪	গায়ে আমার পদলক লাগে : ঝিঁঝিট/গ্রিতাল	" শিলাইদহ	
১১৫	প্রভু আজ তোমার দক্ষিণ : কীর্তনাঙ্গ/কাওয়ালী	" "	
১১৬	জগতে আনন্দ যজ্ঞে : সরফর্দা/একতাল	" "	
১১৭	আলোয় আলোকময় : ভয়রো/তেওড়া	" বোলপুর	
১১৮	ওই আসন তলের : কীর্তনাঙ্গ/কাওয়ালী	" শান্তিনিকেতন	
১১৯	রূপসাগরে ডুব দিয়েছি : বাউলাঙ্গ/কাওয়ালী	" "	
১২০	জাগ জাগরে জাগ সংগীত : দেশ/তেওড়া	" "	মূলগান : প্রথম পরবর দিগারহি
১২১	নয়ান ভাসিল জলে : শ্যাম চতুর্মাত্রিক/একতাল	" "	মূলগান : পার্বিহা বোলেহে
১২২	পদ্প ফুটে কোন কুজবনে : মিশ্রসিন্ধু/ঝাপ্পতাল	" "	

ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রূপ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১২৩	হুসনে তোমার দয়া যেন : পরজ বসন্ত/কাওয়ালী	১৯০৯/শান্তিনিকেতন	
১২৪	দাঁড়াও মন অনন্ত ব্রহ্মাণ্ড : ভীমপলশ্রী/চোতাল	" "	মূলগান : এরি অব আনন্দ
১২৫	মহারাজ এঁকি সাজে এলে : বেহাগ/ঝাঁপতাল	" "	মূলগান : মেরে দুন্দ দল সাজে
১২৬	জন্ম তব বাচন আনন্দ : বন্দাবনী সারণ/তেওড়া	" "	মূলগান : জন্ম প্রবল বেগবতী
১২৭	কার মিলন চাও : প্রী/তেওড়া	" "	মূলগান : তনু মিলন দে পরবর
১২৮	নিভৃত প্রাণের দেবতা : পূরবী/একতাল	১৯১০	
১২৯	কোন আলোতে প্রাণের : বাউলাঙ্গ/কাহারবা	" "	মহর্ষি দেবের শ্রাদ্ধ অনুষ্ঠান উপলক্ষে রচিত। মূলগান আছে মনে হয়।
১৩০	জাগে নাথ জোছনা রাতে : বেহাগ/ধামার	" "	মূলগান : আজ্ঞা রঙ্গ খেলত
১৩১	আজি এই গম্ভীরধ্বনি সমীরণে : পরজ-বসন্ত/ত্রিতাল	" বোলপুর	
১৩২	আজি বসন্ত জাগ্রত স্বারে : মিশ্রবাহার/ত্রিতাল	" "	
১৩৩	তুমি এবার আমার লহো : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
১৩৪	জীবন যখন শূন্যে যায় : জয়জয়ন্তী/একতাল	" "	
১৩৫	এবার নীরব করে দাও হে : কানাড়া/বিলম্বিত ত্রিতাল	" "	

কৃত্রিম সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রূপ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৩৬	বিশ্ব যখন নিদ্রা মগন : বেহাগ/একতাল	১৯১০/বোলপুর	
১৩৭	সে যে পাশে এসে বসেছিল : খাম্বাজ/তেওড়া	" "	
১৩৮	তোরা শুনিসনি কি : সিন্ধু বারোয়া/যৎ	" "	
১৩৯	কবে আমি বাহির হলেম : ইমনকল্যাণ/তেওড়া	" তিনধরিয়ী	
১৪০	আমার খেলা যখন ছিল : মিশ্রমল্লার/দাদরা	" "	
১৪১	চিন্ত আমার হারালো : মল্লার/কাহারবা	" "	
১৪২	শতবার আলো জ্বালাতে : কামোদ/একতাল	" "	
১৪৩	বক্ষে তোমার বাজে বাঁশী : কাহারবা	" "	
১৪৪	দয়া দিয়ে হবে গো মোর : ভৈরবী/একতাল	" কলিকাতা	
১৪৫	ধায় যেন মোর সকল : ঝিঝিট/ঝাপক	" "	
১৪৬	আমারে যদি জাগালে : ঝাপক	" "	
১৪৭	আরো আঘাত সহিবে : ঝিঝিট/যৎ	" "	
১৪৮	এই করেছে ভালো নিষ্ঠুর : ইমন/একতাল	" "	
১৪৯	বিশ্বসাথে যোগে : ভৈরবী/কাহারবা	" বোলপুর	
১৫০	যেথায় তোমার লুট : বাউল্যাংগ/দাদরা	" "	
১৫১	আবার এসেছে আঘাত : মল্লার/দাদরা	" "	
১৫২	হে মোর দেবতা : ইমনকল্যাণ/একতাল	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রস/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৫৩	হে মোর চিত্ত পূণ্য :		
	প্রভাতী/দাদরা	১৯১০/বোলপুর	
১৫৪	যেথায় থাকে সবার অধম :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	
১৫৫	উড়িলে ধনজা অশ্রুভেদী :		
	টোড়ী-ভৈরবী/কাহারবা	" গোরাই	
১৫৬	সীমার মাঝে অসীম :		
	ছায়ানট/একতাল	" "	
১৫৭	তাই তোমার আনন্দ :		
	মিশ্র কাফী/দাদরা	" "	
১৫৮	ওরে মাঝি ওরে আমার :		
	শ্রী/একতাল	" বোলপুর	
১৫৯	জীবনে যত পূজা ;		
	ভৈরবী/তেওড়া/রূপকড়া	" "	
১৬০	একটি নমস্কারে প্রভু :		
	ছায়ানট/একতাল	" "	
১৬১	জাগো নির্মল নেত্রে :		
	হাম্বীর/চতুর্মাত্রিক একতাল	" "	
১৬২	প্রভু আমার প্রিয় আমার :		
	কৈদার/একতাল	" "	
১৬৩	রাতি এসে যেথায় মেণে :		
	মিশ্রললিত/একতাল	" শাস্তিনিকেতন	
১৬৪	আজি নির্ভয় নির্দ্রিত :		
	বেহাগ/কাওয়ালী	" শিলাইদহ	
১৬৫	খোলো খোলো স্ফার :		
	ইমন/কাহারবা	" "	
১৬৬	কোথা বাইরে দূরে :		
	ঝুম্পক	" "	
১৬৭	আজি দখিন দূয়ার :		
	কাহারবা	" "	
১৬৮	আমরা সবাই রাজা :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
১৬৯	আমার প্রাণের মানুষ :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কণি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৭০	তোরা যে যা বলিস ভাই :		
	বেহাগ/দাদরা	১৯১০/শিলাইদহ	
১৭১	আজি কমল মৃদুল :		
	মিশ্র বাহার/ত্রিতাল	" "	
১৭২	মম চিন্তে নিতি নৃত্যে :		
	কাশ্মীরী/খেমটা	" "	
১৭৩	বসন্তে কি শৃঙ্গার :		
	লোকসংগীতের সুর/তেওড়া	" "	
১৭৪	বিরহ মধুর হল আজি :		
	বেহাগ/কাওয়ালী	" "	
১৭৫	যা ছিল কালো ধলো :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
১৭৬	আহা তোমার সঙ্গ প্রাণের :		
	তালমুক্ত গান	" "	
১৭৭	আমার সকল নিয়ে বসে :		
	দাদরা	" "	
১৭৮	আমি রূপে তোমায় :		
	ত্রিতাল	" "	
১৭৯	আমি তোমার প্রেমে :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	
১৮০	ভোর হল বিভাবরী :		
	কাহারবা	" "	
১৮১	প্রথম আদি তব শক্তি :		
	সোহিনী/সুরফাজা	" "	মূলগান : প্রথম আদ শিবশক্তি
১৮২	তিমির বিভাবরী :		
	বেহাগ/কাওয়ালী	" "	মূলগান : ক্যান্সে কাটোঙ্গি
১৮৩	তুমি ডাক দিলেছ :		
	কাফি/সিম্ধ, দাদরা	১৯১১ "	
১৮৪	ঘরেতে স্মর এলো :		
	কালাংড়া/দাদরা	" "	
১৮৫	আজ কেমন করে গাইছে :		
	তালমুক্ত গান	" "	

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কালি : রাগ/তাল	রচনাকাল/-থান	মন্তব্য
১৮৬	হারে রে রে রে : একতাল	১৯১১/শিলাইদহ	পাশ্চাত্য সংগীতের প্রভাব
১৮৭	সকল জনম ভরে ও মোর : তালমুক্ত গান	" "	
১৮৮	উতল ধারা বাদল ঝরে : মিশ্রমল্লার/রূপকড়া	" "	
১৮৯	আলো আমার আলো : তোড়ী-ভৈরবী/দাদরা	" "	
১৯০	ওগো শেফালি বনের মনের : দাদরা	" "	কাব্যগীতি
১৯১	আজ প্রথম ফুলের : কাহারবা	" "	
১৯২	আমাদের শাস্তিনিকেতন : দাদরা	" "	
১৯৩	জনগণমন অধিনায়ক : কাহারবা	" "	ভারতের জাতীয় সংগীত
১৯৪	আমার এই পথ চাওয়াতে : দাদরা	" "	
১৯৫	কোলাহল তো বারণ হল : মিশ্রবারোয়া/দাদরা	" "	
১৯৬	এবার ভাসিয়ে দিতে : দাদরা	" "	
১৯৭	ঝড়ে যায় উড়ে যায় : হাম্বীর/কাহারবা	" "	
১৯৮	তুমি একটু কেবল বসতে : ভৈরবী/দাদরা	" "	
১৯৯	কেগো অন্তরতর : ইমনকল্যাণ/একতাল	১৯১২/শাস্তিনিকেতন	
২০০	আমারে তুমি অশেষ : ছায়ানট/ঝম্পক	" "	
২০১	হারমানা হার পরাব : কার্ফি/দাদরা	" "	

ববীজসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২০২	পেয়েছি ছুটি বিদায় :		
	মিশ্রললিত/ঝংপক	১৯১২/শাস্তিনিকেতন	
২০৩	আজিকে এই সকালবেলাতে :		
	ভৈরবী/কাহারবা	" "	
২০৪	প্রাণ ভরিয়ে তুষা হরিষে :		
	দাদরা	" লোহিতসমুদ্র পাশ্চাত্য সংগীতের	প্রভাব
২০৫	সুন্দর বটে তব অঙ্গদখানি :		
	কাহারবা	" "	"
২০৬	তোমারি নাম বলব :		
	ত্রিতাল	১৯১৩/লন্ডন	
২০৭	অসীম ধন তো আছে :		
	একতাল	" "	
২০৮	এ মণিহার আমায় নাহি :		
	ইমন/একতাল	" "	
২০৯	ভোরের বেলায় কখন :		
	আশাবরী/ত্রিতাল	" "	
২১০	প্রাণে খুঁশির তৃফান :		
	একতাল	" "	
২১১	জীবন যখন ছিল ফুলের :		
	দাদরা	" "	
২১২	বাজাও আমারে বাজাও :		
	তেওড়া	" মধ্যধরণী সাগর	
২১৩	জানিগো দিন যাবে :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	" লোহিত সাগর	
২১৪	নয় এ মধুর খেলা :		
	ত্রিতাল	" "	পাশ্চাত্য সংগীতের
			প্রভাব আছে ।
২১৫	যদি প্রেম দিলে না প্রাণে :		
	একতাল	" শাস্তিনিকেতন	
২১৬	নিত্য তোমার যে ফুল ফোটে :		
	ইমন-ভূপালী/একতাল	" "	
২১৭	লুকিয়ে আস আঁধার রাতে :		
	কাহারবা	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২১৮	আমার সকল কাঁটা ধন্য : কাহারবা	১৯১৩/শান্তিনিকেতন	
২১৯	প্রভু তোমার বঁশী : তেওড়া		
২২০	তোমার আমার মিলন : একতাল	" "	
২২১	বসন্তে আজ ধরার চিত্ত : পিলদ/একতাল	১৯১৪ "	
২২২	যদি জানতাম আমার : কাহারবা	" শিলাইদহ	
২২৩	রাজপুত্রীতে বাজায় বাঁশী : ত্রিতাল	" "	
২২৪	আমার ভাঙা পথের : বেহাগ/দাদরা	" কন্ঠিয়ার মুখে পালকি পথে	
২২৫	আমার ব্যথা যখন : একতাল	" কলিকাতা	
২২৬	কার হাতে এই মালা : কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
২২৭	এত আলো জ্বালিয়েছ : ভৈরবী/ঠুংরী	" "	
২২৮	যে রাতে মোর দুয়ারগদলি : বাগেশ্রী/দাদরা	" "	
২২৯	শ্রাবণের ধারার মতো : বেহাগ/দাদরা	" "	
২৩০	দাঁড়িয়ে আছ তুমি : ইমন/ত্রিতাল	" "	
২৩১	ওদের কথায় ধাঁধা লাগে : তেওড়া	" "	
২৩২	হাওয়া লাগে গানের : তেওড়া	" "	
২৩৩	আমারে দিই তোমার হাতে : ভৈরবী/তেওড়া	" "	
২৩৪	আরো চাই যে আরো : কাহারবা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৩৫	তুমি যে চেলে আছ : দাদরা	১৯১৪/শান্তিনিকেতন	
২৩৬	তোমার পূজার ছলে : দাদরা	" "	
২৩৭	আপনাকে এই জানা : দাদরা	" "	
২৩৮	আজ জ্যোৎস্নারাতে সবাই : বেহাগ/তেওড়া	" "	
২৩৯	ওদের সাথে মেলাও : কাহারবা	" "	
২৪০	তুমি যে স্নরের আগুন : দাদরা	" "	
২৪১	আমায় বাঁধবে যদি : কাহারবা	" "	
২৪২	কেন চোখের জলে : পিলদু-কাফি/দাদরা	" "	
২৪৩	আমার হিম্মার মাঝে : কীর্তনাঙ্গ/একতাল	" কলিকাতার পথে রেলগাড়িতে	
২৪৪	প্রাণে গান নাই মিছে : দাদরা	" কলিকাতা	
২৪৫	কেন তোমরা আমায় : হাম্বারী/কাহারবা	" "	
২৪৬	মোর প্রভাতের এই : দাদরা	" শান্তিনিকেতন	
২৪৭	তোমার আনন্দ ঐ : দাদরা		
২৪৮	তার অস্ত নাই গো : কীর্তনাঙ্গ/একতাল	" "	
২৪৯	আমার যে সব দিতে : একতাল	" "	
২৫০	এই লভিন্দু সঙ্গ তব : ঝাপক	" রামগড় হিমালয়	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কণ্ঠ : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৫১	চরণ ধরিতে দিয়ো গো : ভৈরবী/অর্ধ ঝাঁপ	১৯১৪/রামগড় হিমালয়	
২৫২	এরে ভিখারি সাজায়ে : দাদরা	" "	
২৫৩	সন্ধ্যা হলো গো : পুরবী/একতাল	" "	
২৫৪	আকাশে দুই হাতে : দাদরা	" "	
২৫৫	এই তো তোমার আলোক ধেনু : ঝম্পক	" "	
২৫৬	মোর সন্ধ্যায় তুমি সুন্দর : ইমনকল্যাণ/একতাল	" কলিকাতা	
২৫৭	দুঃখের বরষায় চক্ষের জল : কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
২৫৮	বাধা দিলে বাধবে লড়াই : দাদরা	" কলিকাতা	
২৫৯	আমি হৃদয়েতে পথ কেটেছি : পিল/দাদরা	" "	
২৬০	আলো যে যায়রে দেখা : কাহারবা	" "	
২৬১	ও নিঠর আরো কি বাণ : কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
২৬২	সুখে আমার রাখবে কেন : বেহাগ/দাদরা	" "	
২৬৩	ওগো আমার প্রাণের ঠাকুর : দাদরা	" সুন্দর	
২৬৪	আঘাত করে নিলে জিনে : কাহারবা	" "	
২৬৫	আমি আর সইতে পারিনে : দাদরা	" "	
২৬৬	পথ চেয়ে যে কেটে গেল : ত্রিতাল	" "	
২৬৭	আবার প্রাণ হলে এলে : ত্রিতাল	" "	

ববীজসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৬৮	আমার সকল রসের ধারা : ইমন/ত্রিতাল	১৯১৪/সুদূরদল	চার্চ-সংগীতের প্রভাব
২৬৯	এই শরৎ আলোর কমল বনে : কাল্যাণ্ডার/রূপকড়া	" "	
২৭০	তোমার মোহন রূপে : কাহারবা	" "	
২৭১	যখন তুমি বাঁধিছিলে তার : তেওড়া	" "	
২৭২	আগুনের পরশমণি : দাদরা	" "	
২৭৩	হৃদয় আমার প্রকাশ হল : ছয় মাত্রার তাল, ৪/২ ছন্দ	" "	
২৭৪	পথ দিয়ে কে যায় গো : তেওড়া	" "	
২৭৫	এই যে কালো মাটির বাসা : দাদরা	" "	
২৭৬	তোমার খোলা হাওয়া : লোকসংগীতের সুদূর/কাহারবা	"	শাস্তিনিকেতন
২৭৭	শুধু তোমার বাণী নয়গো : একতাল দীর্ঘমাত্রা/গুপ্ততাল	" "	
২৭৮	শরৎ তোমার অরুণ : দাদরা	"	সুদূরদল
২৭৯	আমার মন যখন : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
২৮০	এবার আমায় ডাকলে : ইমন/দাদরা	" "	
২৮১	যেতে যেতে একলা পথে : ঝাপক	"	
২৮২	মালা হতে খসে পড়া : দাদরা	" "	
২৮৩	যেতে যেতে চায় না যেতে : একতাল	"	শাস্তিনিকেতন
২৮৪	প্রাণ চায় চক্ষু না চায় : ত্রিতাল	" "	পাশ্চাত্য সংগীতের প্রভাব।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল

রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

২৮৫ দৃংথ যদি না পাবে তো :

কাহারবা

১৯১৪/শান্তিনিকেতন

২৮৬ নারে নারে হবে না তোর :

কাহারবা

" "

২৮৭ তোমার এই মাধুরী ছাপিয়ে :

বেহাগ/একতাল

" সুরদল

২৮৮ এই কথাটা ধরে রাখিস :

দাদরা

" "

২৮৯ নাগো এই যে খুলা :

দাদরা

" "

২৯০ লক্ষ্মী শখন আসবে তখন :

২+৪ ছন্দ

" "

২৯১ মোর হৃদয়ের গোপন বিজন :

বেহাগ/দাদরা

" "

২৯২ সহজ হবি সহজ হবি :

বেহাগ/দাদরা

" "

২৯৩ ওরে ভীরু তোমার হাতে :

দাদরা

" "

২৯৪ অগ্নিবীণা বাজাও :

তেওড়া

" "

২৯৫ তোমার দৃয়ার খোলার :

দাদরা

" "

২৯৬ ক্লান্তি আমার ক্ষমা কর :

ইমন/দাদরা

" "

২৯৭ আমার আর হবে না দেরী :

দাদরা

" "

২৯৮ মেঘ বলেছে যাব যাব :

বেহাগ/৮৭

" "

২৯৯ আপন হতে বাহির হয়ে :

দাদরা

" "

৩০০ ক'ল থেকে মোর গানের তরী :

দাদরা

" "

৩০১ বিশ্বজোড়া ফাঁদ পেতেছ :

ভৈরবী/দাদরা

" "

কৃত্রিম সংখ্যা গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল

রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

৩০২ সারা জীবন দিল আলো :

একতাল

১৯১৪/সুন্দরুল

৩০৩ আবার যদি ইচ্ছা কর :

ভৈরবী/কাহারবা

" বৃন্দগয়া

৩০৪ অচেনাকে ভয় কী আমার :

দাদরা

" "

৩০৫ এ দিন আজি কোন ঘরে গো :

দাদরা

" "

৩০৬ পান্থ তুমি পান্থজনের :

দাদরা

" বেলা স্টেশন

৩০৭ স্নেহের মাঝে তোমায় দেখেছি :

দাদরা

" পার্লিক পথে

৩০৮ ওগো পথের সাথী :

ভৈরবী/ঝাঁপতাল

" রেলপথে বেলা
হইতে গয়ায়

৩০৯ ভেঙেছ দুয়ার এসেছ :

ভৈরবী/দাদরা

" এলাহাবাদ

৩১০ তুমি কি কেবলই ছবি :

কাহারবা

" "

৩১১ বেদনায় ভরে গিয়েছে পেয়ালা :

খাম্বাজ/তেওড়া

" শাস্তিনিকেতন

৩১২ মন জাগো মংগলালোকে :

ভৈরবী/ত্রিতাল

" " মূলগান :
জাগো মোহন প্যারে

৩১৩ পোহালো পোহালো বিভাবরী :

কাহারবা

" "

৩১৪ ওগো দখিন হাওয়া :

কাহারবা

১৯১৫/সুন্দরুল

৩১৫ ছাড়গো তোরা ছাড়গো :

ঝাঁপতাল

" "

৩১৬ আকাশ আমার ভরল :

দাদরা

" "

৩১৭ ওরে আগ্নে তবে মাতরে :

কাহারবা

" "

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩১৮	এতদিন যে বসেছিলাম : ভৈরবী/দাদরা	১৯১৫/সুন্দরুল	
৩১৯	তোমায় নতুন করে পাব : কাহারবা	" "	
৩২০	চোখের আলোয় দেখেছিলাম : দাদরা	" "	
৩২১	ওগো নদী আপন বেগে : একতাল	" রেলপথে	
৩২২	ওরে ভাই ফাগুন লেগেছে : ত্রিতাল	" শান্তিনিতেন	মদলগান : এরিমা সব বন অমৃতা
৩২৩	আমাদের পাকবে না চন্দ্র : লোকসংগীতের সুন্দর/দাদরা	" " }	
৩২৪	আমাদের ভয় কাহারে : লোকসংগীতের সুন্দর/দাদরা	" " }	হাস্যরসের গান
৩২৫	ভালোমানুষ নইরে মোরা . লোকসংগীতের সুন্দর/দাদরা	" " }	
৩২৬	ধীরে বশুধু ধীরে : অখণ্ড ছয় মাত্রার তাল	" "	
৩২৭	তুই ফেলে এসেছিস কারে : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩২৮	হবে জয় হবে জয় : ঝাপতাল	" "	
৩২৯	আমার একটি কথা : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩৩০	বসন্তে ফুল গাঁথল . হাম্বীর/দাদরা	" "	
৩৩১	কোন খ্যাপা শ্রাবণ : ছায়ানট/দাদরা	" "	
৩৩২	আমার নিশীথ রাতের : বাগেশ্রী/দাদরা/কাহারবা	" "	
৩৩৩	কাল রাতের বেলা গান : ভৈরবী/দাদরা	" "	

ববীজসংগীত সৃষ্টির দ্বিতীয় বৃণ

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল

রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

৩৩৪ আজ আলোকের এই :

দাদরা

১৯১৫/শান্তিনিকেতন

৩৩৫ নিশিদিন মোর পরানে :

গাম্ধারী তোড়ী/ত্রিতাল

" "

৩৩৬ রহি রহি আনন্দ তরঙ্গ :

ত্রিতাল

" " মূলগান : মুরলিয়া
ইহ ন বজাও শ্যাম

৩৩৭ তুমি কোন পথে যে এলে :

দাদরা

" "

৩৩৮ আমি পথ ভোলা এক :

দাদরা

" "

৩৩৯ যখন পড়বে না মোর পায়ের :

লোকসংগীতের সুর/দাদরা

" "

৩৪০ এইতো ভালো লেগেছিল :

কাহারবা

" " কীর্তন ও বাউলের
মিশ্রিত রূপ

৩৪১ তরীতে পা দিইনি :

দাদরা

১৯১৬/শান্তিনিকেতন

৩৪২ তোমার হল শূন্য আমার :

কাহারবা

" " পাশ্চাত্য সংগীতের
প্রভাব

৩৪৩ গানের সুরের আসনখানি :

কাহারবা

" "

৩৪৪ আমরা বাঁধবি তোরা :

দাদরা

" "

৩৪৫ ওরে আমার হৃদয় আমার :

দাদরা

" "

৩৪৬ এমনি করে যায় যদি দিন :

তেওড়া

" "

৩৪৭ ভুবন জোড়া আসনখানি :

তেওড়া

" " তোসামার, চীন সমৃদ্ধ

৩৪৮ দেশ দেশ নন্দিত করি :

হাম্বারী/একতাল

১৯১৭/শান্তিনিকেতন

৩৪৯ ব্যাকুল বকুলের ফুলে :

নবতাল

" "

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : স্নান/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৫০	দুয়ার মোর পথ পাশে : নবতাল	১৯১৭/শার্মিনকেতন	
৩৫১	কাঁপছে দেহলতা থরথর : একাদশী	" "	
৩৫২	যে কাঁদে নিহিয়া কাঁদছে : নবতাল	" "	
৩৫৩	একদা তুমি প্রিয়ে : অর্ধঝাপ	" "	
৩৫৪	মাতৃমন্দির পূণ্য অগ্নি : তেওড়া	১৯১৭-১৮, কলিকাতা	
৩৫৫	আমি যখন তার দুয়ারে : কাহারবা	" "	
৩৫৬	ভেঙে মোর ঘরের চাবি : লোকসংগীতের সুর/দাদরা	১৯১৮	
৩৫৭	ও দেখা দিয়ে যে চলে : ৫/৫ ছন্দ	" "	
৩৫৮	আজি বিজন ঘরে : বেহাগ/একতাল	" সুরুল	
৩৫৯	ওহে সুন্দর মরি মরি : আড়ানা/বাহার/কাহারবা	" শার্মিনকেতন	
৩৬০	কান্নাহাসির দোল দোলানো : দাদরা	" "	
৩৬১	সে কোন বনের হরিণ : দাদরা	" " দিনেন্দ্রনাথের পোষা হরিণ সাঁওতালের। মেরে ফেলে—সেই উপলক্ষে রচিত	
৩৬২	কেন রে এই দুয়ারটুকু : ভৈরব/একতাল	" " কবির বড় মেয়ে মৃত্যু উপলক্ষে রচিত	
৩৬৩	অশ্রুদীপের সুর : পূর্ববী/একতাল		
৩৬৪	জাগরণে ঝার বিভাবরী বেহাগড়া/কাহারবা		

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল

রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

৩৬৫ কোন সুদূর হতে আমার :

মিশ্রবারোহা/দাদরা

১৯১৮/শাস্তিনিকেতন

৩৬৬ আমার সকল দুখের :

ভীমপলশ্রী/কাহারবা

৩৬৭ তুমি একলা ঘরে বসে :

ত্রিতাল

৩৬৮ পাত্রখানা যায় যদি :

দাদরা

৩৬৯ ছিল যে পরানের :

একতাল

৩৭০ মাটীর প্রদীপখানি :

ত্রিতাল

৩৭১ আকাশ জুড়ে শূন্যনিদ্রা :

বেহাগ/কাহারবা

১৯১৮-১৯, শাস্তিনিকেতন

৩৭২ দিনগুন্নি মোর সোনার :

দাদরা

৩৭৩ জীবনমরণের সীমানা :

বেহাগ/রূপকড়া

৩৭৪ পাখি আমার নীড়ে :

ভৈরবী/দাদরা

৩৭৫ আমি তারেই খুঁজে :

দাদরা

৩৭৬ ওই বৃষ্টি কালবেশাখী :

কাহারবা

৩৭৭ আমার জীর্ণ পাতা :

তেওড়া

৩৭৮ মোর বীণা ওঠে কোন সুরে :

ভৈরবী/ত্রিতাল

৩৭৯ আমার বেলা যে যায় :

খাম্বাজ/দাদরা

৩৮০ আমি জ্বালব না মোর :

কাফি/দাদরা

১৯১৯/শাস্তিনিকেতন

৩৮১ আজ সবার রঙে রঙ :

দাদরা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল

রচনাকাল/স্থান

মন্তব্য

৩৮২ আমার দিন ফুরালো :

দাদরা

১৯১৯/শান্তিনিকেতন

৩৮৩ এবার রঙিলে গেল :

দাদরা

৩৮৪ আমার অভিমানের বদলে :

দাদরা

৩৮৫ বাহিরে ভুল হানবে যখন :

পিলু/দাদরা

১৯১৯-২০, শান্তিনিকেতন

৩৮৬ অরুণ বীণা রূপের আড়ালে :

ভৈরব/কাহারবা

৩৮৭ বসন্ত তোর শেষ করেছে :

কাহারবা

৩৮৮ চোখ যে ওদের ছুটে :

দাদরা

৩৮৯ এখনো গেলনা আঁধার :

ত্রিতাল

৩৯০ মাধবী হঠাৎ কোথা হতে :

দাদরা

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় যুগ

১৯২১-১৯৪১

এবার আমরা পর্যালোচনা করব রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় বা শেষ যুগের। এই যুগকে আমরা প্রকৃত রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির যুগ বলতে পারি যেখানে রবীন্দ্রসংগীত অন্যান্য সব সংগীতের প্রভাব ম্লান হয়ে নিজ বৈশিষ্ট্যের দাবীতে আপনাকে স্ফুর্তিপ্ৰস্তুত করেছে। এই যুগকে স্বচ্ছন্দে প্রকৃত রবীন্দ্রসংগীতের মৌলিক সৃষ্টির যুগ বলা যেতে পারে।

এইসময়কার রচিত কবির গানের একটি তালিকা প্রণয়ন করা হ'ল ও এতে যে-সমস্ত গানে কবির সৃষ্টির বিশেষ বৈশিষ্ট্য, বিশেষ করে এই যুগের রচনার বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পেয়েছে তাদের অস্তিত্ব সূচিত করা হয়েছে। এই যুগের গানের তালিকা প্রণয়ন করতে গিয়ে আমাদের কতকগুলি বিশেষ অসুবিধার সম্মুখীন হতে হয়েছে। প্রথমত, অনেকসময় দেখা যায় যে একই গান বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন নাটকে ব্যবহৃত হয়েছে ও তার ফলে অনেক গানের প্রথম রচনাকাল নির্ণয় করা দুরূহ হয়ে পড়ে। দ্বিতীয় অসুবিধা হ'ল, গানগুলির রাগ নির্ণয়ে। সকলেই জানেন যে প্রথম যুগে রচিত রবীন্দ্রসংগীতে রাগ ও তালের উল্লেখ থাকলেও পরবর্তী যুগের সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথ তা আর রাখতে চাননি। এর কারণ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ইন্দিরাদেবীকে তিনি লিখেছিলেন : “গানের কাগজে রাগ-রাগিণীর নির্দেশ না থাকাই ভালো। নামের মধ্যে তর্কের হেতু থাকে, রূপের মধ্যে না। কোন রাগিণী গাওয়া হচ্ছে বলবার কোনো দরকার নেই। কী গাওয়া হচ্ছে সেইটেই মধ্য কথা, কেননা তার সত্যতা তার নিজের মধ্যেই চরম। নামের সত্যতা দশের মধ্যে। সেই দশের মধ্যে মিল না থাকতে পারে। কলিযুগে শূন্যে নামেই মূল্য কিন্তু গান চিরকালই সত্য যুগে।” —১৩ই জানুয়ারী, ১৯৩৫।

—সংগীত চিন্তা, পৃ. ২৪৫।

এরপর তিনি আরো বলেছিলেন, “আমার আধুনিক গানে রাগ তালের উল্লেখ না থাকাতে আক্ষেপ করেছি। সাবধানের বিনাশ নাই। ওস্তাদরা জানেন আমার গানে রূপের দোষ, তারপর যদি নামও ভুল হয় তা হলে দাঁড়াব কোথায়...”

—জুন, ১৯৩৬।

শেষযুগের গানগুলির তাল যদিও বা গান শুনেন বা স্বরলিপি দেখে নির্ণয় করা সম্ভব, কিন্তু তাদের রাগ নির্ণয় করা এক দুরূহ ব্যাপার। কারণ এই যুগের গান অধিকতর কাব্যধর্মী হয়ে উঠেছে ও এখানে রাগ-রাগিণী ও গানের কাব্যাংশ এমনভাবে একাত্ম হয়ে মিশে আছে যে তার মধ্য থেকে বিশেষ কোনো রাগ-রাগিণীকে খুঁজে নেওয়া এক দুঃসাধ্য ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়।

তাছাড়া অধিকাংশ গানই পুরোপূর্ণ কোনো একটি রাগের উপর ভিত্তি করে রচিত হয়নি—গানের কথা ও ভাবের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে তাতে নানা রাগের স্বররূপ এসে মিশে গেছে। সুতরাং সব ক্ষেত্রে গানের রাগ নির্ণয় করা সম্ভব হয়নি বা তার চেষ্টাও করা হয়নি।

তৃতীয়ত, এই যুগের গানগুলিকে পর্যায় অনুসারে ভাগ করাও এক কষ্টসাধ্য ব্যাপার—কারণ একই গান হয়তো একই সঙ্গে পূজা, প্রেম, ঋতু বা রাগ-সংগীতের পর্যায়ে পড়ে।

কাব্যধর্মী বিশিষ্ট রচনা ছাড়াও এই যুগে কবির বিশেষ সৃষ্টি হল নৃত্য নাট্যগুলি। কথা, সুর ও ছন্দের সমন্বয়ে এগুলি হল এক অনবদ্য সৃষ্টি।

এই যুগের বেশীর ভাগ গান রচিত হয়েছে শাস্তিনিকেতন আগ্রহের নানা প্রয়োজন মেটাবার জন্যে; তাদের মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য হল নানা নাটকে প্রযুক্ত গান, তাদের মধ্যে আছে নৃত্যনাট্য ও ঋতু অনুষ্ঠানে ব্যবহৃত গানগুলি। এছাড়া পূরবী, বীথিকা, মহুয়া ইত্যাদি স্বতন্ত্র কাব্যভুক্ত কিছু গানও আছে।

এইবার আমরা এই যুগের সংগীত-সৃষ্টিকে পর্যায়ক্রমে আলোচনা করব।

১। ভাঙা ও রাগাশ্রয়ী গান :

এই যুগে ভাঙা গানের সংখ্যা খুবই কম, কারণ এঁই সময়ে অন্যদের আদর্শে সংগীতরচনার চেয়ে রবীন্দ্রনাথ মৌলিক সংগীত সৃষ্টিতে অধিকতর আগ্রহী। ভাঙা গানের মধ্যে এই যুগে হিন্দুস্থানী গান ভাঙা ৫টি গান ও কণ্ঠিকী সংগীত ভেঙে রচিত কয়েকটি গানের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। কিন্তু এই যুগের ভাঙা গানগুলিকে পর্যালোচনা করলে আগের যুগের ভাঙা গানগুলির সঙ্গে এদের প্রকৃতি ও মেজাজের বিভিন্নতা সহজেই নজরে পড়বে। উদাহরণস্বরূপ আমি মিঞামল্লার রাগে রচিত ‘বোলোরে পট্টয়ারা’ গানটির উপর ভিত্তি করে রচিত ‘কোথা যে উধাও হল’ গানটির কথা উল্লেখ করতে চাই। পণ্ডিত ভাতখন্ডের ঐক্য ক্রমিক পুস্তকমালিকা গ্রন্থে মূল গানটির স্বরলিপি রয়েছে—কিন্তু মূল গানটির সঙ্গে ভাঙা গানটির যদি তুলনা করা যায় তবে দেখা যাবে স্বরগত ভাবে, মেজাজে, গায়কী ও লয়ের দিক দিয়ে দুটি গানের মধ্যে বিস্তর পার্থক্য রয়েছে। মূল গানটি দ্রুত গতিতে নিবন্ধ, ভাঙা গানটি যদিও আড়াঠেকাতে বাঁধা হয়েছে, কিন্তু বেশীর ভাগ ক্ষেত্রেই এই গানটি মৃদু ছন্দে গাওয়ার নিয়ম। এর গতিও অপেক্ষাকৃত মন্থর। এর মধ্যে যে তানের কাজ রয়েছে তা খেলার তান নয়, বাংলা টম্পা অগের। ‘ঘন ঘন গুরু গুরু গরজছে’—এই অংশের সুরারোপে যেন গদ্যকবিতা ও কথকতার আমেজ আসে। ‘ভরাবাদরে’ অংশে কোমল ধা ব্যবহৃত হয়েছে যা মিঞামল্লার রাগে ব্যবহার হয় না। মনে হয় যেন এখানে মিঞামল্লার স্বররূপের মধ্যে কানাড়া বা আড়ানা অগের স্বররূপ অনুপ্রবেশ করেছে। রবীন্দ্রসংগীতের বৈশিষ্ট্য, কথা ও সুরের সামঞ্জস্য এই গানেও সুস্পষ্টভাবে বিদ্যমান ও তা ‘উধাও’ অংশের সুর পর্যালোচনা

করলেই বোঝা যাবে। ‘উধাও’ কথার মধ্যে সুরও যেন এই স্বরবিন্যাসে উধাও হয়ে গেছে :

পা	পা	সা	টা	টা	টা
উ	ধা	০	০	০	০ ও

আমরা জানি যে মিঞামল্লার রাগের দুটি নিষাদের পর পর ব্যবহারের একটা বৈশিষ্ট্য রয়েছে, যাকে মিঞা অঙ্গ বলা হয়ে থাকে। এই মিঞা অঙ্গের স্বর-বিন্যাস ‘ঝরো ঝরো নামে’ এই অংশে খুঁজলেই পাওয়া যাবে :

গ	গ	গ	গ	না	সা	সা
০	ঝ	০	ঝ	০	না	০ মে

বস্তুত এই গানটি এমন অভিনব ও মৌলিক সৃষ্টি যে, এই গানটিকে কেউ কেউ রবিমল্লার বলে অভিহিত করে থাকেন।

অন্যান্য ষটি ভাঙা গান, যথা ‘বন্ধু রহো রহো সাথে’, ‘অশ্রুভরা বেদনা’ ‘এসো শরতের অমল মহিমা’ ও ‘কার বাঁশী নিশাভোরে’ গানগুলি সম্বন্ধেও এই কথাই সমভাবে প্রযোজ্য। এই সমস্ত গানে মূলগানের রূপান্তর বা নবজন্ম ঘটেছে। আগের যুগের ভাঙা গানগুলিতে সাহিত্যে না হোক, সুরের দিক দিয়ে মূল বা গানের যে ছায়া বা প্রভাব ছিল, এ যুগের ভাঙা গানে তাও অনেকাংশে অস্বর্তিত। তাছাড়া এটাও লক্ষ্য করবার বিষয় যে, এই যুগে তিনি ধ্রুপদাঙ্গ গান না ভেঙে বেশীর ভাগ ক্ষেত্রেই মধ্যলয়ের খেলালাগ গানকে ভেঙে গান তৈরী করেছেন। এটাও তাঁর ভাঙা গান সম্বন্ধে মনোভাবের একটা পরিবর্তন সূচিত করে। কিন্তু এই যুগে দক্ষিণী গান ভেঙে তিনি যে ক’টি গান রচনা করেছিলেন তাদের সঙ্গে হিন্দুস্থানী ভাঙা গানের কিছুটা পার্থক্য আছে বা পার্থক্য রাখতে রবীন্দ্রনাথ চেয়েছিলেন বলে মনে হয় এবং এরূপ অনুমানের কারণ কী তা বলতে চেষ্টা করছি।

যে-সমস্ত হিন্দুস্থানী গান ভেঙে রবীন্দ্রনাথ তাঁর গান রচনা করেছিলেন, তাদের এই ভাবেই সৃষ্টি করেছিলেন যাতে তাদের মধ্যে মূলগানের সুরের বা কোথাও বাণীর প্রভাব থাকলেও তাদের গায়কীতে হিন্দুস্থানী গানের ঢং চলে না আসে ও যেন এই গানগুলির মধ্যে পুরোপুরি বাঙালীয়ানার ছাপ থাকে। আমরা এমন কোনো নজীর পাই না, যেখানে রবীন্দ্রনাথ তার রাগাভিত্তিক বাংলা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গান ও তার মূলগানগদূলি একই ওস্তাদকে দিয়ে গাওয়াতে চেষ্টা করেছেন। কিন্তু এই দক্ষিণী ভাঙা গানগদূলির বেলায় যার গান শুনেন এই গানগদূলি ভেঙেছিলেন অথাৎ শ্রীমতী সাবিত্রীদেবী কৃষ্ণাণ, তাকে দিয়েই ভাঙা গানগদূলিও গাইয়েছিলেন ও তাঁর জীবদ্দশায় অন্য কাউকে দিয়ে এই গানগদূলি গাওয়াবার উৎসাহ বোধ করেননি। এক্ষেত্রে এটা মনে করা খুবই স্বাভাবিক যে, ভাঙা গানগদূলিতেও রবীন্দ্রনাথ মূল দক্ষিণী গানের কিছুটা ঢং বা আমেজ রাখতে চেয়েছিলেন। সেইজন্যেই বোধ হয় এই ভাঙা গানগদূলি মূলগানের গায়িকা শ্রীমতী সাবিত্রীদেবী কৃষ্ণাণকে দিয়েই গাওয়াতে চেয়েছিলেন। ওনং স্বরবিতানে শ্রীমতী সাবিত্রী দেবীর মূখ থেকে শুনেন তার গায়কী সমেত ‘নীলাঞ্জনছায়া’ গানটির স্বরলিপি শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদার করেছেন। সে গানটি পর্যালোচনা করলেই দেখা যাবে যে এই গানটিতে দক্ষিণী ঢং-এর গায়কী ও স্বরবিন্যাস প্রযুক্ত হয়েছে ও যতদূর জানা যায় এই ঢং-এ সাবিত্রীদেবী রবীন্দ্রনাথের আমলে এই গানটি ও অন্যান্য দক্ষিণী ভাঙা গানগদূলি, বিশেষ করে ‘বেদনা কি ভাষায় রে’ গানটি পরিবেশন করতেন।

এখানে শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদার কৃত ‘নীলাঞ্জন ছায়া’ গানটির অংশবিশেষের স্বরলিপি নীচে দেওয়া হ’ল :

II সা -রা জরঃ	-মজরজঃ		-বজা	বজা	ডায়া	সখা
নী ০ লা০	০০০০		০	০ন	জ০	ন০

I	স্বা -	গসঃ	-ঃ
ছা	০	০০০	০

I	স্বা -দা	গা	-দগ্গসা	I	স্বা -	-	-	-	I
০	০	০	০০০	গা	০	০	০	০	০

I	সা-দা-পদপাঃ		জরা	-মজরজা	-বজা	-বজা		ডায়া	সখা	স্বা -
নী ০	০০০ ০০		লা০	০০০০	০	০গ		জ০	ন০	ছা০

I	-গসঃ	-ঃ	-দা		-দা	-দগ্গসা	স্বা -		-	-	-	-	I
০০০	০	০	০		০	০০০	গা ০		০	০	০	০	

I গ্ সজ্জমা -পদাঃ — পদপঃ —ঃঃ | জরমজ্জা -রজ্জা 'জ্জা -রজ্জা I
নী০০০ ০০ ০০ ০০ | লা০০০ ০০ ০ ০ ন্

I ঙ্গাসা সঙ্খা ঙ্গসা -া | -গ্ সগ্ঃ -াঃ -গ্গা -দা
জ০ ন০ ছা ০ | ০০০ ০ ০ ০

I -গ্গা দ্গ্গসাং ঙ্গসা -া

০ ০০০ রা ০

শেষযুগে রাগ-রাগিণীর উপর ভিত্তি করে রচিত তাঁর গানে আর একটি বৈচিত্র্য লক্ষ্য করা যায়—সেটি হ'ল রাগ-রাগিণীর সংগে লৌকিক সুরের মিশ্রণ। এর ফলে এইসব গান সুরের দিক দিয়ে সমৃদ্ধতর হয়ে উঠেছে ও গানগদ্যলিতেও একটা বৈচিত্র্যের ভাব এসেছে। উদাহরণস্বরূপ এই যুগে রচিত বসুসংগীত 'মনে কি স্মৃতি রেখে গেলে চলে' গানটির কথা উল্লেখ করা যায়। মিশ্র ইমানে বাঁধা এই গানটিতে বর্ষণক্লান্ত সন্ধ্যার যে রূপ ফুটে উঠেছে সম্ভারীতে 'আকাশে উড়ছে বকপাতি বেদনা আমার তাঁর সাথী'-তে হৃৎসবলাকার সঞ্জরমান পাখার ছন্দে এই রাগাশ্রয়ী গানে হঠাৎ যেন নিয়ে আসা হয়েছে অনেকটা কীর্তনের ঢং। শ্রদ্ধা তাই নয়, 'আকাশে উড়ছে বকপাতি' এই অংশে সুর যেন একই স্থানে অর্থাৎ গাম্ধারে স্থিতিলাভ করে আকাশের বিরাট ব্যাপ্তিকেই প্রকাশ করছে।

[গা গরা সরা-গা]

I {গা গা | গা -া I গা গা | (গা -া I গা মা | পা -মা
আ কা | শে ০ উ ড়ি | ছে ০ 'ব ক | পা ০

I গা -া | -া -রসা I সা রা | রা -া I রা -গা | -রা -গমা
তি ০ | ০ ০০ বে দ | না ০ আ ০ ০ ০০

I গা -া | -া পা I পা পনা | ধা -না I পা -ধা | -পা -ম্য) I
মা ০ | ০ র্ তা রি০ | সা ০ থি ০ | ০ ০

আবার কোনো কোনো লোকসংগীতের সুরে রচিত গানে রাগ-রাগিণীর মিশ্রণ ঘটানো হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ তপতী নাটকে প্রযুক্ত 'দিনের পরে দিন যে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

গেল' গানটির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। লোকসংগীতের সুরে রচিত এই গানটিতে সম্ভারীতে 'পায়ের ধ্বনি গণি গণি' অংশে পরজ রাগ যেন হঠাৎ এসে এই গানে অন্তর্প্রবেশ করেছে :

I {-া -া -া | পা পা -স্কা I পা পা -দা | -া -া -া I
০ ০ ০ | পা য়ে র্ ধ্ব নি ০ | ০ ০ ০

I স্পা পা -না | স্খা না -ধা I পা পা -দা | স্পা পা -স্কা I
গ গি ০ | গ গি ০ রা তে র্ | তা রা ০

I পা দা -া | -া -া -া I না -া -া সর্স সর্স -র্স I
জা গে ০ | ০ ০ ০ উ ০ ত্ | ত রী ০

I ব'না -সর্স -না | -দা -পা -স্কা I পা পা -দা | দা দা -া I
য়ে ০ ০ | ০ ০ র্ হাও রা ০ | এ সে ০

I স্পা পা -স্কা | পা পা -সর্স I স'না না দা
ফ্ লে র্ | ব নে ০ লা গে ০

দা পা স্কা I পা দা -া | -া -া -া
পা য়ে র্ ধ্ব নি ০ | ০ ০ ০

'এ বেলা ডাক পড়েছে' বাউলাঙ্গ গানের সম্ভারীতে 'এ বেলা মন যেতে চায় কোন খানে নিরালস্য লুপ্ত পথের সম্মানে' অংশটিতে বেলাশেষের ভাবটিকে ফুটিয়ে তোলার জন্যে লেগেছে দাম্ভ্যকালীন গেয় ইমনকল্যাণ রাগের সুর :

সা | সা সা -রা I | গা -া -া | গা গা -া I গা -া -া রা -া -া I
এ | বে লা ০ ম ০ ন্ | যে তে ০ চা ০ ০ ০ ০ র্

গা -রা -মা | গা -রা -গা I সা -া (না | সা সা -রা) I
কো ০ ০ন্ | খা ০ ০ নে ০ ০ এ | বে লা ০

পা | পা পা -া I পা -া পা | পা পা -া
নি | রা লা য় ল্‌ প্‌ ত | প থে র্

I পা -মা -খা ৭ পা -া -মা I ৭ গা -মা ৭ গা
স ০ ন্‌ খা ০ ০ নে ০ ০ এ

এইরূপ দরবারী গানের সঙ্গে লৌকিক সুরের মিশ্রণে বহুদিনের ব্যবহারে কিছুটা জীর্ণ রাগ-রাগিণীর মধ্যে একটা নতুন জীবনের স্পন্দন এলো ও জীবনীশক্তির সঞ্চার হ'ল। এই মিশ্রণের সপক্ষে রবীন্দ্রনাথ তাঁর অনূপম ভাষায় দিলীপ-কুমার রায়ের কাছে তাঁর মতামত এইভাবে ব্যক্ত করেছিলেন :

“প্রাকৃত বাংলার সহযোগে বাংলা ভাষার প্রকাশ শক্তি বেড়েছে অজস্র—রঙে চঙে কত ব্যঞ্জনায়। আর এ সম্ভব হয়েছে জেনো এই গুরুচালা দোষের প্রসাদেই। তারই কল্যাণে আজকের বাংলায় সংস্কৃত জাঁমতমস্ত্রের সঙ্গে প্রাকৃত বাংলার কেন্দ্রককণ মিশে গেলো—পর হল আপন মান্য গন হল প্রিয় পরিজন। তেমনি হিন্দুস্থানী সুরে মিশেল আনতে আমাদের বাধবে কেন? আমি মানি রাগ-রাগিণীর একটা নিজস্ব মহিমা আছে। এও মানি রাগ-রাগিণীর পরিচয় বাহিনী, কিন্তু এ যে বললাম তা থেকে প্রেরণা পেতে, নকল করতে নয়।”

আগের যুগ থেকেই যে রাগাভিত্তিক গানগুলিকে কাব্যমণ্ডিত করার ও রাগ-রাগিণীকে গানের ভাব পরিস্ফুট করার কাজে লাগাবার নীতি রবীন্দ্রনাথ গ্রহণ করেছিলেন—এ যুগের রাগাশ্রয়ী গানে, হোক তা পূজা, প্রকৃতি বা প্রেম পর্যায়ে—তা আরো পূর্ণতা ও সার্থকতা লাভ করেছে। উদাহরণস্বরূপ, এ যুগে ভীম-পলশ্রী রাগ ভিত্তিকের রচিত ‘খদি হয় জীবন পূরণ নাই হোলো, কানাড়াতে, ‘আমার আপন গান’ বেহাগে, ‘আজি তোমার আবার চাই শুনাবারে’, বা ইমানে ‘এসো গো জেলে দিলে যাও’ গানগুলির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। এই গানগুলিকে বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে, এই গানগুলিতে উল্লিখিত রাগগুলির শাস্ত্রীয় স্বররূপের চাইতে রাগের অর্থনিহিত রস বা ভাবরূপের ওপর অধিক ভিত্তি করে এইগুলি গড়ে উঠেছে ও রাগগুলিকে গানের কাব্যাংশের প্রয়োজনে এমনভাবে ব্যবহার করা হয়েছে যে তাদের আলাদা ভাবে সনাক্ত করার কোনো উপায় থাকে না, প্রয়োজনও হয় না। রাগমিশ্রণের একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ হ'ল এই যুগে রচিত গ্রীষ্মের ‘প্রথর তপন তাপে’ গানটি। পর পর ষটি রাগ—যথা, ভীম-

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পলশ্রী, মূলতান, ভৈরবী ও পটদীপ রাগ এসে এই এই গানে মিশেছে ও গানের ভাবের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে এইভাবে রাগগদূলি এসে পরস্পরের সঙ্গে গলাগলি করে মিশে আছে যে এদেরকে আলাদা ভাবে সনাক্ত করার কথা মনেই হয় না, শুদ্ধ গানের বাণীর অস্তর্নিহিত ভাবটি যেভাবে ফুটে উঠেছে তাই আমাদের মনকে নাড়া দিতে থাকে, রাগ-রাগিণীগদুলির কথা মনেই আসে না।

কি-ভাবে এই গানে ৪টি রাগের মিশ্রণ ঘটেছে তা গানটির অংশবিশেষ স্বর-লিপি করে দেখানো হ'ল :—

[মজ্জা]

॥ জ্ঞা রা সা গ্‌ সা মা । মপা -জ্ঞমা -পমা স্পা -া -া ।
= ভীমপলশ্রী
প্র খ র ত প ন তা ০ ০০ ০০ পে ০ ০

॥ পা পা -া ' স্মা জ্ঞা মা । পা না -া সা -া -া ।
= পটদীপ
বা হি র্‌ হ য়ে ছি ক বে ০ কা ০ র্‌

। স্মা পা -জ্ঞা । স্মা পা -দা । স্মা -পা -া । -া -া -া । [] ।
= মূলতান
খো লো ০ । খো লো ০ স্বা ০ ০ । ০ ০ র্‌

॥ সা পা পদা । পা মা জ্ঞরা । রজ্ঞা -া -রা । মজ্ঞা -া -স্বা ।
ব্‌ কে বা ০ । জে আ শা ০ হী ০ ০ । না ০ ০ ০

। সা -রা জ্ঞা । -া জ্ঞা মা । স্মজ্ঞা -া -স্বা । সা -া -া ।
= ভৈরবী
ক্ষী গ্‌ ম । র্‌ ম র বী ০ ০ গা ০ ০

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, 'ভৈরবী যেন সংগবিশীন অসীমের চিরবিরহবেদনা'— এই অংশের সুরারোপ যেন সেই বেদনা মূর্ত হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানকে স্বয়ংসম্পূর্ণ করে রচনা করেছিলেন। তিনি তাঁর গানের ভেতর কোনো অতিরিক্ত অলংকরণ, যথা—আলাপ, বিস্তার বা তানবাট ইত্যাদি জুড়ে দেবার স্বাধীনতা কোনো শিল্পীকে দেননি। সেজন্যে অনেকের কাছে তাঁর গান বড় নিরাশ্রয় লাগে ও তাঁরা তাঁর গানে অতিরিক্ত অলংকারাদি সংযোজনের প্রয়োজনীয়তা অনুভব করে থাকেন। এই বিষয়ে কবির কাছে দিলীপকুমার রায় প্রশ্ন তুললে, তার জবাবে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “হিন্দুস্থানী সংগীতকার তাদের সুরের মধ্যকার ফাঁক গায়ক ভরিয়ে দেবে এটা

যে চেয়েছিলেন। তাই কোনো দরবারী কানাড়ার খেলাল সাদামাটা ভাবে গেয়ে গেলে সেটা নেড়া নেড়া না শুনিয়েই পারেনা, কারণ দরবারী কানাড়া তানা-লাপের সঙ্গেই গেল, সাদামাটা ভাবে গেল না। কিন্তু আমার গানে তো আমি নেরকম ফাঁক রাখিনি যে সেটা অপরে ভরিয়ে দেওয়াতে আমি কৃতজ্ঞ হয়ে উঠব।”

কিন্তু নানা প্রশ্ন ও সমালোচনার মধুখোঁদুখি হয়ে তিনি শেষযুগে কিছু গান রচনা করে দেখিয়ে দিয়ে গেছেন কি করে প্রক্ষিপ্ত না করে গানের ভেতরই তান ও বিস্তার গ্রথিত করে গানকে সমৃদ্ধতর ও বৈচিত্র্যশীল করে তোলা যায় ও এরূপ গানের একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ এই যুগে রচিত ‘শুদ্ধ প্রভাতে উদিল কল্যাণী শুদ্ধতার’ গানটি।

এর অংশবিশেষের স্বরলিপি নীচে দিয়ে আমার বক্তব্যকে পরিষ্কৃত কবতে চেষ্টা করবো :

রা-মঞ্জারজা রা সা | রা মা বমা -পা | -মপা -দা -পদা -গা
ক ০০০ ল্ লা গী | শ্দ্ ক তা ০ ০ | ০০ ০ ০০ ০
-দগা -সাঁ -গসাঁ রা | সঁগা -সঁসাঁ -দপা -মজা | -রসা -া -া -া =তান
০০ ০ ০০ ০ | রা ০ ০০ ০০ ০০ | ০০ ০ ০ ০

পদা -া দা দা দা পা -স্বঃ -া পা পদা পা -া
প্দ্ র্ ব গ | গ নে ০ ০ উ দি ল ০

-া -া -া -া | দা -া দা দা দা পদা -দপঙ্ক -া | পা দা পা -া | -া -া -া -া
০ ০ ০ ০ | প্দ্ র্ ব গ | গ নে ০০ ০ ০ ০ | উ দি ল ০ | ০ ০ ০ ০

মপদা -গসঁরা -া -সঁসাঁ *সঁসাঁ -া -া -া | -া -া গা -দা | পদা পাঃ স্কাঃ -া
প্দ্ ০০ ০০০ ০ র্ ব ০ ০ ০ ০ | ০ ০ গ ০ | গ নে ০ ০
পা দা পা -া | -া -া -া -া =বিস্তার
উ দি ল ০ | ০ ০ ০ ০

স্বদেশী সংগীত

শেষযুগে রবীন্দ্রনাথের স্বদেশী গানের সংখ্যা অনেকটা কমে এসেছে ও এই সময়ে রচিত যে কয়টি স্বদেশী গান আমরা পাই, তাদের প্রকৃতি-ও স্বাদ আগের

যুগের স্বদেশী গানের চেয়ে ভিন্নতর ও এদের স্বদেশী গান না বলে উদ্দীপনা বা আত্মজাগরণের গান বলাই বোধ হয় অধিকতর সংগত হবে।

এই যুগের উল্লেখযোগ্য স্বদেশী বা উদ্দীপনার গানের নমুনা হ'ল :

১. সর্ব খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ,
২. শূভ কর্মপথে ধরো নির্ভয় গান,
৩. ওরে নতন যুগের ভোরে,
৪. এখন আর দেরি নয়,
৫. চলো যাই চলো যাই,
৬. সংস্কারের বিহীনতা,
৭. ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা,

এর অধিকাংশ গানই কবি বিশেষ বিশেষ উপলক্ষে রচনা করেন। ১নং গানটি রচিত হয় লাহোর জেলে যতীন দাসের অনশনে মৃত্যুকে উপলক্ষ করে ও পরে এই গানটি তপতী নাটকে যুক্ত হয়। ২নং গানটি, শোনা যায়, কবি রচনা করেন কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা-দিবস উপলক্ষে শ্যামাপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়ের বিশেষ অনুরোধে। ৬নং গানটি জাপানী যুযুৎসু-পালোয়ান টাকা গাকীর যুযুৎসু-প্রদর্শনের উদ্বেগধনী সংগীত হিসেবে রচিত। ৫নং গানটি ১৯৩৭ সালে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ট্রেনিং কোরের কুচকাওয়াজের উপযোগী করে রচিত হয়। আগেই বলা হয়েছে যে, মধ্যযুগের শেষভাগে রবীন্দ্রনাথ তাঁর স্বদেশী গানে ভারতের ভৌগোলিক সীমা পার হয়ে সারা বিশ্বকে ভারতের পৃণ্যক্ষেত্রে একযোগে মানবের কল্যাণের জন্যে আহ্বান করেছিলেন ও তাঁর ওইসব গানে সর্বভারতে প্রচলিত রাগ-রাগিণীকেই পুনরায় প্রয়োগ করতে শুরু করেছিলেন।

কিন্তু এ যুগের গানগুলি দেশাত্মবোধক হলেও, এগুলি আর স্বদেশ বাঞ্ছনা বা স্বাধীনতার জন্যে জাতিকে উদ্বুদ্ধ করার মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়—এইসব গানগুলি হ'ল আত্মজাগরণের গান, উদ্দীপনার গান।

এখানে এটা বিশেষভাবে উল্লেখ করা প্রয়োজন, বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের সংগে প্রত্যক্ষভাবে জড়িত থাকলেও রবীন্দ্রনাথ পরবর্তীকালে গান্ধীজী প্রবর্তিত স্বদেশী আন্দোলন থেকে কিছুটা সরে এসেছিলেন। কিন্তু তাই বলে জাতীয় জীবনে যখনই শাসকগোষ্ঠী কোনো আঘাত হেনেছে তখনই কবি তার প্রতিবাদে মূখর হয়ে উঠেছেন। তবে সে-প্রতিবাদ হয়তো আগের যুগের মতো 'সবসময়ে সংগীতের ভিতর দিয়ে আত্মপ্রকাশ করেনি।

জালিয়ানওয়ালাবাগের নারকীয় হত্যাকাণ্ডের প্রতিবাদে নাইট উপাধি ত্যাগ, মেদিনীপুরের হিজলী জেলের বন্দীদের নির্দয় হত্যাকাণ্ডের প্রতিবাদে গড়ের মাঠে মনমোহনের পাদদেশে অনর্ন্তত সভায় তাঁর দৃঢ় ভাষণ, ইংরেজ অপশাসনের বিরুদ্ধে তাঁর অসাধারণ প্রবন্ধ 'সভ্যতার সংকট' ও ইংরেজ শাসকদের চণ্ডনীতির প্রতিবাদে তাঁর অসাধারণ কবিতা 'ভগবান তুমি যুগে যুগে দূত পাঠায়েছ

বারে বারে’—তার জবলন্ত দেশপ্রেমের সাক্ষ্য বহন করে। কিন্তু তিনি লক্ষ্য করেছিলেন স্বদেশী আন্দোলনের সূত্রে সভাসমিতি করে প্রতিবাদ জানানো এবং ভারত সরকারের কাছে আবেদন করার দিকে দেশবাসীর শতটা ঝোঁক ততটা কিন্তু চেষ্টা নেই নিজেকে এবং দেশের উন্নতিবিধানের দিকে। তিনি উপলব্ধি করেছিলেন প্রকৃত শিক্ষায় যদি দেশবাসীরা শিক্ষিত না হয় ও নিজেকে উপযুক্ত করে গড়ে তুলতে না পারে তবে বাইরের এই আন্দোলনে তাদের কিছু উপকার হবে না। এই ধারার আন্দোলনের মাধ্যমে শিক্ষাবিস্তার করে যা পাওয়া যাবে, তাও সত্যিকার পাওয়া হবে না ও তা পেলেও তাকে ধরে রাখা যাবে না। তিনি ঠিকই বুঝেছিলেন : “বিদেশী রাজা চলিয়া গেলেই দেশ যে আমাদের স্বদেশ হয়্যা উঠিবে তাহা নহে।”

তখনকার রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন লেখা থেকে একটা জিনিস স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে তিনি জাতীয় আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত থেকেও গতানুগতিক রাজনীতির বিরোধিতা করেছেন। তাছাড়া স্বদেশের স্বাধীনতার জন্যে আন্দোলন করতে সবারকম আনন্দকে বিসর্জন দিয়ে জীবনকে শূন্য করে সংগ্রামে নামতে হবে, এটা রবীন্দ্রনাথ কখনই মানতে চাননি। তিনি আলাপ-আলোচনা প্রসঙ্গে এই বিষয়ে দিলীপকুমার রায়ের কাছে তাঁর মনোভাব এইভাবে ব্যক্ত করেছিলেন : “এটা আমি কিছুতেই ভেবে পাইনে নিরবচ্ছিন্ন রাজনীতির চর্চাতেই কী করে দেশ উদ্ধার পেতে পারে। শিল্প, সাহিত্য, বিজ্ঞান, নাচ, গান এদের কি কিছুই দাম নেই? আনন্দকে অপাণ্ডিত্য করে রেখে এমন কি চতুর্বর্গ ফল লাভ হবে বুদ্ধি। দেশের অস্থি মজ্জায় আনন্দকে চাটিয়ে তোলা তাতে সব দিক থেকেই লাভ হবে, এমনকি রাজনীতিক দিক থেকেও।”

এই স্বদেশী আন্দোলনের সময়েও তিনি ছাত্রছাত্রীদের নিয়ে শিল্পকলা-সৃষ্টির কাজে নিযুক্ত ছিলেন বলে তাঁকে দেশবাসীর কাছ থেকে অনেক বিদ্রূপ ও কটাক্ষ সহ্য করতে হয়েছিল। এই প্রসঙ্গে শ্রীশান্তিদেব ঘোষ তাঁর বই রবীন্দ্রসংগীত গ্রন্থে একটি ঘটনার কথা উল্লেখ করেছেন :

“ননকোঅপারেশনের পরের কথা। কলকাতায় খুব ধরপাকড় চলছে। আশ্রমে খবব এল বাসন্তী দৈবীকে গ্রেপ্তার করা হয়েছে……একখানি বেনামী চিঠি এল কবির নামে, তাতে লেখা আছে—‘দেগে আগুন লেগেছে আর আপনি গান গেয়ে বেড়াচ্ছেন?’—আমাদের তখন গানের ক্লাস চলছিল। সংগীত-অধ্যাপক (প্রাক্তন) পান্ডিত ভীমরাও শাস্ত্রীকে কবি এসে বললেন, ‘পান্ডিতজী, এই দেখন আমার নামে অভিযোগ এসেছে আমি গান গাই কেন? তা আমার ত আর কোনো গুণ নেই—তাঁর সেই আক্ষেপই পরে মূর্ত হয়ে উঠেছে তাঁর অননুকরণীয় ভাষায়—

সময় কারো যে নাই ওরা চলে দলে দলে

গান হয় ডুবে যায় কোন কোলাহলে ॥

—রবীন্দ্রসংগীত, শাস্ত্রীর ঘোষ

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ব্যক্তিস্বাভাবিকতা, ব্যক্তিস্বাধীনতা সমাজের নতুন ও শৃঙ্খলাবদ্ধস্বরূপ : সামাজিক চেতনা ও সমাজের প্রতি স্তরের লোকের প্রতি মমত্ব ও কল্যাণবোধই তাঁর কাছে প্রধান ও প্রাথমিক কর্তব্য বলে মনে হয়েছে ও সেই যুগের দেশাত্মবোধক গানের মধ্যেও এই ভাবেরই প্রকাশ দেখা যায়। ফলে, এই সমস্ত গান সাময়িক উদ্বেজনায় উদ্বেগে উঠে চিরস্থায়ী হয়ে উঠেছে ও স্বাধীনতাপ্রাপ্তির পরও এইসব গানের কার্যকারিতা ও প্রয়োজনীয়তা ফুরিয়ে যায়নি। এইসব গানে দেশবাসীকে সশ্রদ্ধা জড়তা পরিহার করে গঠনমূলক কাজে আত্মনিয়োগ করার একটা আহ্বান এসেছে।

এইসব আত্ম-উদ্দীপনার গানে কবি সাধারণত আর লোকসংগীতের সুর প্রয়োগ করেননি। তিনি সুরারোপে রাগ-রাগিণীর ওপরই নির্ভর করেছেন। অবশ্য ‘ব্যর্থ’ প্রাণের আবর্জনা’ গানটি ছাড়া। এই যুগে তাঁর সমস্ত গানেই কবি কথা ও সুরের একটা সার্থক মিলনের চেষ্টা করেছেন এবং তাতে সফলতা লাভও করেছেন। এই কথা ও সুরের সামঞ্জস্যের বৈশিষ্ট্য তাঁর শেষযুগের সব গানেই ফুটে উঠেছে—উক তা রাগভিত্তিক, গণসংগীত বা প্রেম বা ধর্মসংগীত। এই যুগে রচিত স্বদেশী গানগুলিও তার ব্যতিক্রম নয়।

‘ওষে নতুন যুগের ভোরে’ গানটিতে সকালবেলাকার ও জাগরণের ইঙ্গিত থাকায়, এতে সকালবেলায় গেল অশাবরী বলে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘শুভ কর্মপথে ধর নির্ভর’ গানে ‘ক্লান্ত জাল কর দীর্ণ’ ‘বিদীর্ণ’ অংশের সুরারোপ লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে ‘বিদীর্ণ’ অংশের সুরারোপে যেন কিছুকে আঘাত করে ভেঙে ফেলার প্রচণ্ডতা :

I	সঁরা -সঁ রাঁ রাঁ		সঁজা - সঁজা -	I
	দী-ও -রু ৭-বি		দী রু ৭ ০	

‘সর্ব’ খর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ’ গানটির ‘দূর করো মহারুদ্ধ বাহা মন্দ্র বাহা ক্ষুদ্র’ অংশের সুরে যেন প্রচণ্ড গতিবেগ অনুভব করা যায়।

II	গাঁ - গাঁ -		গাঁ গাঁ -	I	গাঁ গাঁ -		গাঁ -রাঁ গাঁ I
	দু ০ রু		ক রো ০		ম হা ০		রু দু দু

I	গঁপাঁ পঁ -		গাঁ - গঁপাঁ I	গাঁ গাঁ -		রাঁ - সঁ I	
	যা ০ হা ০		মু গু ০		যা হা ০		কু দু দু

এইভাবে এই ধারার গানের কথা ও সুরের কণ্ঠের মিলনের বহু দৃষ্টান্ত উপস্থাপনা করা যেতে পারে।

এই যুগের লোকসংগীত ও কীর্তনাঙ্গ সুরে রচিত উল্লেখযোগ্য রবীন্দ্র-সংগীতের একটি তালিকা নীচে দেওয়া হলো :

- ১ আনমনা, আনমনা : কীর্তনাঙ্গ
- ২ পৌষ ত্রয়োদশের ডাক দিয়েছে : লোকসংগীতের সুর
- ৩ দিনের পরে দিন যে গেল : বাউলাঙ্গ
- ৪ ওরে গৃহবাসী খোল শ্বার : লোকসংগীতের সুর
- ৫ যখন মলিকাবনে : কীর্তনাঙ্গ
- ৬ আমার প্রাণের মাঝে সুধা : কীর্তনাঙ্গ
- ৭ যা ছিল কালো ধলো : বাউলাঙ্গ
- ৮ আমি মারের সাগর : সারী গানের সুর
- ৯ আগুন আমার ভাই : বাউলাঙ্গ
- ১০ ওরে মন যখন জাগলিনা রে : বাউলাঙ্গ
- ১১ পাগলা হাওয়ার বাদল দিনে : বাউলাঙ্গ
- ১২ তোমরা যা বলো তাই বলো : কীর্তনাঙ্গ
- ১৩ আমি কান পেতে রই : বাউলাঙ্গ
- ১৪ মেঘের কোলে কোলে : বাউলাঙ্গ
- ১৫ ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা : বাউলাঙ্গ
- ১৬ রোদনভরা এ বসন্ত : কীর্তনাঙ্গ
- ১৭ আজ এ নিরালা কুঞ্জ : „
- ১৮ পুরানো জানিয়া চেয়োনা : „
- ১৯ কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি : কাব্যসংগীত—মিশ্রকীর্তনের সুর

এটা লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, রবীন্দ্রনাথ যে-সমস্ত গান লোকসংগীতের সুরে বেঁধেছেন তা বেশীর ভাগ ক্ষেত্রেই বিভিন্ন নাটকে প্রযুক্ত হয়েছে।

বাউল গানের কথা নিয়েই প্রথমে আলোচনা করা যাক। প্রথম থেকে এই যুগ অবধি রচিত বাউলাঙ্গ গান পর্যালোচনা করলে এটা স্পষ্ট বোঝা যাবে যে এই ধারার গান ধীরে ধীরে অন্তর্মুখী হয়ে উঠে খাঁটি বাউল গানে পরিণত হয়েছে। তাঁর স্বদেশী বাউল গানে যে নাচের মাতন ও প্রাণের উচ্ছ্বাস ছিল তা ধীরে ধীরে কমে এসে এযুগের বাউল গানগুলির মূখ্য আবেদন প্রকাশিত হলো কবিসত্ত্বের অন্তরবাণীতে ও তার উৎকৃষ্ট উদাহরণ হলো : ‘আমার প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে’, ‘মন যখন জাগলিনারে’, ‘আমি কান পেতে রই’ সদৃশ গানগুলি।

বাউলরা মহাজ্ঞানী ধর্মমতের পক্ষপাতী। তারা নিজের ভিতর নিজের মনের মানুষ অর্থাৎ ভগবানকে খুঁজতে চেষ্টা করেছে। বাউলদের ধর্মের যে মূল কথা ‘যাকে জানবার সেই পরমপুরুষকেই জানো’ সেটাই যেন সার্থক রূপ পেয়ে রবীন্দ্রনাথের ‘প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে’ বা ‘মন যখন জাগলিনারে’ গান-

গদ্যলিতে। অবশ্য শেষধূগে কীর্তন ও বাউল গানের সংমিশ্রণে এক বিচিত্র ধারার সৃষ্টি হয়েছিল তা কীর্তন সম্বন্ধে আলোচনার সময় ব্যাখ্যা করা যাবে।

তার শেষধূগে রচিত কীর্তনাঙ্গ গান সম্বন্ধে এইটুকু বলা চলে যে, তাঁর সংগীতসৃষ্টির বেশ কিছু আগে থেকেই কীর্তন গান রচনায় স্বকীয়তা প্রকাশ পাচ্ছিল, কারণ এই ধারার গানে চিরাচারিত রাখাক্ষের প্রেম বিষয়ে আবদ্ধ না রেখে বেশ কিছু পূজা পর্বারের গান কীর্তনাঙ্গ সুরে বেঁধেছিলেন। কিন্তু এর মধ্যে তাঁর শাস্তিনিকেতনে বাসকালীন রচিত কীর্তনাঙ্গ গানে আর একটি নতুন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পেলো।

এর আগে কীর্তনাঙ্গ সুরে কোনো ঋতুসংগীত (‘গীতাঞ্জলি’র ‘শরতে আজ কোন অর্থি’) ছাড়া রচনা করেননি, কিন্তু এবার তিনি প্রকৃতিকে নিয়ে রচিত কিছু গানে কীর্তনাঙ্গ সুর আরোপ করলেন—যথা ‘তোমরা যা বলো তাই বলো’ বা ‘আমার মল্লিকাবনে’ প্রভৃতি গানে।

এছাড়া তাঁর কীর্তনাঙ্গ গানে আর একদিক থেকেও বৈশিষ্ট্য দেখা দিলো।

তাঁর আগের ধূগের রচিত কীর্তনাঙ্গ গানের কলিগদ্যলিতে একই সুরের পুনরাবৃত্তি দেখতে পাওয়া যায়, কিন্তু পরবর্তীকালে রচিত অনেক কীর্তনাঙ্গ গানে সুরপ্রয়োগের এই রীতি তিনি পরিহার করেছিলেন ও তাতে সুরের বৈচিত্র্য ও বিভিন্ন বিন্যাস দেখা যায় প্রত্যেকটি কলিতে। ‘দানবঃস্বরূপ’, ‘আজি এ নিরুলা কঞ্জ’, ‘পুরানো জান্না চোয়ানা’ প্রভৃতি গানগুলির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

কবির শেষজীবনে বাংলার নিজস্ব সুর ও ঢঙে রচিত আর একটি নতুন সৃষ্টির প্রকাশ দেখা দিল, যাকে শ্রীযুক্ত শাস্তিদেব ঘোষের মতে, রাবীন্দ্রিক কীর্তন বা রাবীন্দ্রিক বাউল বলা যেতে পারে। এই সৃষ্টি কীর্তনের আখর ইত্যাদি বর্জিত ও বাউলের প্রভাব স্বত্ব। এ গানগুলি হলো কীর্তন ও পূর্ববঙ্গের বাউলদের সুরের মিশ্রণে গঠিত এক বিশেষ ধারার গান।

দৃষ্টান্তস্বরূপ উল্লেখ করা যেতে পারে :

- ১ ওরা অকারণে চঞ্চল—৪ মাত্রার ছন্দ
- ২ আমার কী বেদনা সে কি জান—৩ মাত্রার ছন্দ
- ৩ যেতে যেতে চাণুনা যেতে—ঝাপতালের ছন্দ
- ৪ লহ লহ তুলে লহ—তেওড়া তালের ছন্দ

কীর্তন ও বাউলের মিশ্রণের প্রসঙ্গে আর একটি গানের কথা উল্লেখ করা যায়, তা হলো : ‘এই তো ভালো লেগেছিল’।

সুতরাং দেখা যাবে যে প্রথমে চিরাচারিত কীর্তনের ধারা অবলম্বন করে গান রচনা শুরু করলেও, শেষে রবীন্দ্রনাথ কীর্তন গানকে এমন এক রূপ দিয়েছেন যা তাঁর একান্ত নিজস্ব। আগেই বলা হয়েছে যে প্রথমধূগে রচিত ধর্ম বা রঙ্গ সংগীত রচনায় রবীন্দ্রনাথ ভাব ও সুরের দিক দিয়ে তার পূর্বসূরীদের মোটামুটি

ভাবে অনুসরণ করেছেন—কিন্তু মধ্যযুগে ধর্মসংগীত রচনার রবীন্দ্রনাথ এই প্রভাব থেকে অনেকটা মুক্ত হয়ে নিজস্ব অস্তকের আকৃতির পরিচয় দিতে শুরু করেছেন এবং সুরে ও তালে সেই ধ্রুপদী প্রভাব এবং গানের বাণীও ব্রাহ্মধর্মের সেই গোষ্ঠীবদ্ধতা থেকে অনেকটা মুক্ত। আমরা মধ্যযুগে পেলাম গীতাঞ্জলি, গীতিমালা ও গীতালীর রাগসম্মত অথচ কাব্যমণ্ডিত বিশিষ্ট ধর্মসংগীত—তার ধর্মসংগীত ধীরে ধীরে পূজা পর্যায়ের গানে রূপান্তরিত হলো।

কিন্তু জীবনের শেষপর্বে রচিত ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গানকে রবীন্দ্রনাথ আরো এক ধাপ এগিয়ে নিয়ে গেলেন। শেষযুগে তিনি রাগভিত্তিক গান ছাড়াও তাঁর পূজা পর্যায়ের গান দেশী বা লোকসংগীতের সুরের প্রয়োগে বাঁধলেন। অবশ্য এর সূচনা মধ্যযুগ থেকেই হয়েছিল।

এই যুগে বাউল এবং কীর্তনের সুর তাঁর ধর্মসংগীতকে বিশেষভাবে আশ্রয় করেছে ও শ্রুদ্দ সুরেতেই নয়, গানের কথাতেও উপনিষদের বাণী ছাড়াও বাউল ও বৈষ্ণব ধর্মের প্রভাব বহুল পরিমাণে পরিলাক্ষিত হয়। উদাহরণস্বরূপ, মধ্যযুগের শেষভাগে রচিত বাউলাঙ্গ পূজা পর্যায়ের গান ‘আমার প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে’ ও ‘মন যখন জাগলিনারে’ বা এই যুগে রচিত ‘আমি কান পেতে রই’ ও পূজা পর্যায়ের কীর্তনাঙ্গ গান ‘তোমার সুরের ধারা ঝরে যেথায় তাঁর পারে’ বা ‘আমার না বলা বাণীর’ গানগুলির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে।

শেষযুগে “রবীন্দ্রনাথ তাঁর ভগবান বা জীবনদেবতাকেও বিশ্বপ্রকৃতি এবং প্রেমিকার মধ্য দিয়েও উপলব্ধি করেছেন। তাঁর এই বৈতলীলায় বৈষ্ণবকবিদের অনুবৃন্দ প্রেমবোধ্য প্রকাশিত হয়েছে। যে সত্তা প্রেমিকার প্রেমের অনন্ত মাধুর্যে ধরা দিয়েছে, সে সত্তাকেই তিনি বিশ্বপ্রকৃতির রূপবোধ্যের মধ্যে উপলব্ধি করেছেন”।

—‘সুরের গুরু’, অমিয় সেন ও নীলিমা সেন।

এই সময়ে ভগবদ্ভক্তি ও মানবিক প্রেমানুভূতি তাঁর ধর্মসংগীতে বেশীরভাগ ক্ষেত্রেই অঙ্গাঙ্গভাবে জড়িয়ে ও মিশে আছে। বিশ্বজীবনের সঙ্গে মানবজীবনের যে ঐক্য ও নিবিড় সম্পর্ক আছে সেই অনুভূতির আনন্দ বা উপলব্ধিতেই তাঁর মন পরিপূর্ণ। তাঁর এই জীবনদর্শন কবি অনুপম ভাষায় শ্রীমতী মেত্রেয়ী দেবীর কাছে এইভাবে ব্যাখ্যা করেছিলেন :

“ভোর বেলায় আমার আকাশের মিতা যখন আমার আলোর ধারায় স্নান করিয়ে দেয় তখন আমি চেষ্টা করি আমার নিজের থেকে দূরে সরে যেতে। আমাদের মধ্যে দুটো ‘আনি’ আছে—দুটো মানুষ, একজন লোভে ক্ষোভে শোকে দঃখে আনন্দে বিষাদে সর্বদাই দৌদুল্যমান। আর একজন যে বড়ো ‘আমি’, সে এ সমস্তের অতীত, সে স্থির আপনাতে আপনি সম্পূর্ণ অথচ ঢাকা পড়ে থাকে সেই বড়ো সত্তাটাই। এরই বিষয়ে আমি বলছি মানুষের দুটো রূপ, একটা তার বিশেষ রূপ, আর একটা তার বিশ্বরূপ। সেই বিশ্বরূপেই সে অসীমের সঙ্গে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

এক। আমি যাত্রা করে বেড়িয়েছি সেই ছোটো আমিটার থেকে দূরে যেতে, তা না হলে এই ক্ষণিক সুখ দুঃখ আবির্ভূত তুচ্ছতায় ঢাকা পড়ে যেতে চায় আমার মধ্যে আমার অতীত সেই অমর অজ্ঞেয় আত্মা। সে বড় ভয়ানক ক্ষতি। সেই বড়ো সন্তার মধ্যে দৃঢ় ভাবে সত্য ভাবে প্রতিষ্ঠিত হতে পারলে মানুষের আর কোনো ভয় থাকেনা। যখনই কোনো কারণে চঞ্চল হই তখনই বৃদ্ধিতে পারি আমার সাধনা সম্পূর্ণ হয়নি। তাই আমি ভোর বেলায় সূর্যালোকে বসে প্রত্যহ চেষ্টা করি, সেই ছোট আমিটার থেকে দূরে যেতে।

“আমি কোনো দেবতা সৃষ্টি করে প্রার্থনা করতে পারিনে, নিজের কাছ থেকে নিজের যে মৃত্তি, সেই দুর্লভ মৃত্তির জন্যে চেষ্টা করি।”

—‘মৎপতে রবীন্দ্রনাথ’, পৃ. ২৪৪-২৪৫।

কবি উপলব্ধি করেছেন সমগ্র সৃষ্টি জুড়ে অনাদি সংগীত ধ্বনিত হয়ে বয়ে চলেছে ও সে-সংগীতের ধারা জগৎকে শ্লাবিত করে তাকে বিভিন্ন সৌন্দর্যে অভিষিক্ত করে তুলেছে। সে ধ্বনির সেই অভিব্যক্তির আনন্দে কবি যোগ দিতে বিশেষ উৎসুক :

তোমার সুরের ধারা ধরে

স্বৈয়ায় তারি পারে

দেবে কিগো বাসা আমার একটি ধারে

আমি শুনব ধ্বনি কানে

আমি ভরব ধ্বনি প্রাণে

সেই ধ্বনিতে চিত্তবীণায় তার বাঁধব পারে পারে।

—এই গানটিতে কবির সেই মনোভাবই ব্যক্ত হয়েছে।

“কোথাও সুরের বেদনায়, কখনওবা সুরের আনন্দের মধ্য দিয়েই কবির আত্ম নিবেদনের গানগুলি জীবনদেবতার সঙ্গে তাঁর অনাদি বিচ্ছেদ, অসীম বিরহকে দূর করার পথে যাত্রা করেছে।” —‘সুরের গন্ধ’, অমিয় সেন ও নীলিমা সেন।

এই যুগে রচিত

তোমার আমার এই বিরহের অন্তরালে

কত আর সেতু বাঁধি সুরে সুরে তালে তালে।

তবু যে পরাণ মাঝে গোপনে বেদনা বাজে

এবার সেবার কাজে ডেকে লও সম্মুখকালে।

গানটিতে উপরোক্ত মনোভাবেরই প্রতিফলন দেখা যায়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর সাহিত্য ও সংগীতে মৃত্যুর প্রতি একটা বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী অনুসরণ করেছেন দেখা যায়। তিনি অনন্ত মহাজীবনে বিশ্বাসী, সুতরাং পৃথিবীর সুখদুঃখকে তিনি চরম প্রাপ্তি বলে মনে করতে পারেন না। মৃত্যুও তাঁর কাছে সে মহাজীবনের পথে একটি তোরণ বা বাঁক মাত্র এবং এই বিশেষ ভাব গৃহপ্রবেশ নাটকে উপস্থাপিত ‘জীবন-মরণের সীমানা ছাড়ায়’ ও ‘কেনরে এই দুয়ারটুকু পার হতে সংশয়’

গান-দ্বন্দির মধ্যে প্রতিফলিত হয়েছে।

আমরা মৃত্যুকে চিরায়িত ভয়ালরূপে দেখতে অভ্যস্ত। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের চোখে মৃত্যু সম্পূর্ণ অন্য রূপে ধরা পড়েছে। তাঁর উপলব্ধিতে—

“মৃত্যু বড়ো সুন্দর বড়ো মধুর। মৃত্যুই জীবনকে মধুময় করে রেখেছে। জীবন বড়ো কঠিন, সে সবই চায় সবই আকড়ে ধরে; তার বজ্রমুষ্টি কপণের মতো, কিছুই ছাড়তে চায়না। মৃত্যুই তার কঠিনতাকে রসময় করেছে তার আকর্ষণকে আলগা করেছে, মৃত্যুই তার নীরস চোখে জল এনে দেয়, তার পাষণ-স্থিতিকে বিচলিত করে।

এইসময়কার পূজা পর্যায়ের গানের সুদূর ও গঠনপ্রণালীর দিকে লক্ষ্য করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে, এতে নেই ধ্রুপদী চালের ও ভারী ভারী তালের অবলম্বন, অবশ্য এর সূচনা তাঁর মধ্যযুগের পূজার গানেই হয়েছিল। এই যুগের এই ধারার গানে তার আরো সহজ ও সরলতম রূপ পেয়েছে।

আগেই বলা হয়েছে যে, এই যুগের ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গান আগের যুগের মতো শূদ্ধ রাগাভিত্তিক আঙ্গিকের মাধ্যমেই প্রকাশ পাচ্ছে না, লোক-সংগীত ও কীর্তনকে আশ্রয় করেও প্রকাশ পাচ্ছে।

এই যুগে তাঁর ধর্ম বা পূজা পর্যায়ের গানে কবির হয়তো একটা বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আছে, যা হয়তো সাহিত্যগতভাবে বিশ্লেষণ করা যেতে পারে। কিন্তু গানের মাধ্যমে তার প্রকাশ শূদ্ধ কোনো একটা বিশেষ আঙ্গিকেই আর আবদ্ধ নয় ও তা থেকে একটা জিনিস স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে রবীন্দ্রনাথ তার সংগীতসৃষ্টিতে এমন এক স্তরে পৌঁছেছেন যেখানে এই ধারার বা কোন ধারার গান রচনায়ই তাঁকে বিশেষ কোনো আঙ্গিকের মধ্যে আবদ্ধ থাকতে হয় না। সেখানে তিনি যে-কোনো আঙ্গিকের মধ্যে যে-কোনো ধারার গান রচনা করতে পারেন, তবে তাতে সব সময়েই একটা বিশেষ আদর্শ অনুসৃত হয় এবং তা হলো কথা ও সুরের সার্থক সমন্বয়।

প্রেমসংগীত

কবির শেষযুগের গানকে কোনো নির্দিষ্ট শ্রেণীতে অন্তর্ভুক্ত করার অসুবিধার কথা আগেই বলা হয়েছে; কারণ একই গান হয়তো প্রেম, পূজা, ঋতু বা রাগসংগীতের পর্যায়ে পড়ে।

নিছক দৈহিক প্রেমের উপর ভিত্তি করে অবশ্য কবির প্রেমসংগীত কোনোদিনই রচিত হয়নি। কৈশোর বা যৌবনে রচিত প্রেমের গানে যদি কিছুটা দৈহিক প্রেমের অবলম্বন হয়েও থাকে, পরবর্তীকালে প্রকৃতির সৌরভ এবং ভগবৎচেতনার সঙ্গে মিশে তা এক হয়ে গেছে। প্রেমিকা প্রকৃতি ও ভগবানের সমন্বয়ে তাঁর মানসী প্রেমসী গড়ে উঠেছে। সেই প্রেমসীর দৈহিক সৌন্দর্যের আকর্ষণের চেয়ে তার মনের মাধুরী কবির কাছে অধিক প্রিয়, যেজন্যে এই

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

যুগের প্রেমসংগীতকে অনেকক্ষেত্রেই পূজার গান বলেও গণ্য করা চলে এবং সেক্ষেত্রে প্রেম ও পূজার গানের তফাত করা বা তাদের মধ্যে প্রভেদের সীমারেখা টানা কঠিন।

কিছুটা রাগাভিত্তিক ও নৈর্ব্যক্তিক প্রেমের গানের নমুনা আমরা পাই :

‘বাণী মোর নাহি

স্তম্ভ হৃদয় বিছায়ে চাহিতে শূন্য জানি’

বা পরজে

‘ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী তব অভিসারের পথে পথে

স্মৃতির দীপ জ্বালা

সদৃশ গানে এবং প্রেম ও পূজা এই দুইয়ের সমন্বয়ের সার্থক রচনা হিসেবে :

‘মম দুঃখের সাধন

যবে করিনু নিবেদন

নয়নজলে

শূভ লগন গেল চলে

প্রেমের অভিশেক কেন হলনা তব নয়নজলে

যদি দিতে বেদনার দান

আপনি পেতে তারে অমৃত ফলে’

গানখানির উল্লেখ করা যায়।

“দুঃখবেদনার দান নিবেদন করে প্রতিদানে প্রেমাস্পদের কাছ থেকে তার বেদনার দান যদি প্রতিনিবেদিত হয় তবে বেদনা বিনিময়ের ঐক্যলীলার দুঃখ মস্তকনের থেকে অমৃত লাভ হবে।”

—‘সুরের গুরু’, অমিয় সেন ও নীলিমা সেন।

উপরের গানে এই ভাবটিই ফুটে উঠেছে। এই গানটিকে রবীন্দ্রনাথ নিজের গীত-বিতানের প্রেম অংশে যুক্ত করেছেন, কিন্তু পূজার গানের পর্যায়ে তাকে অন্তর্ভুক্ত করলে খুব একটা অসঙ্গত কিছু হতোনা।

এ যুগে সুরারোপিত ‘কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি’ গানখানিকে কাব্য-সংগীতের পর্যায়ে প্রেমসংগীত বলা যেতে পারে।

তবে শ্যামা ও চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যে আমরা এমন কিছু গান পাই যেখানে তাঁর প্রেমের গান ঐ নৈর্ব্যক্তিক স্তর থেকে নেবে এসে কিছুটা মানবিক সাধারণ স্তরে নেমে এসেছে ও যা সাধারণ মানবিক প্রেম ও পুরুষ-রমণীর পরস্পরের প্রতি আকর্ষণ ও অনুরাগকে ভিত্তি করে রচিত হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ, শ্যামা নৃত্যনাট্যের ‘আমার জীবনপাত্র উচ্ছলিয়া’, ‘ন্যায় অন্যায় জানিনে জানিনে জানিনে’ গানের কথা উল্লেখ করা যায়।

নৃত্যনাট্যে চিত্রাঙ্গদার ‘শূনি ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে’, ‘আমার অগে অগে কে বাজায়’, বা ‘রোদনভরা এ বসন্ত’ গানগুলির কথাও উল্লেখ করা যায়। এই-

সব গান যদিও বা কিছুটা দৈহিক প্রেমের উপর ভিত্তি করে রচিত, কিন্তু তা হলেও তার অনুপম কাব্য ও অতুলনীয় সুরসম্ভার নিছক দৈহিক প্রেম-উপলব্ধি থেকে আমাদের মনকে অনেক উর্ধ্ব নিয়ে যায় ; উদাহরণস্বরূপ ‘আমার জীবন পাত্র উচ্ছলিলা’ গানটির

‘বিদায় নেবার সময় এবার হলো

প্রশ্নমুখ তোলো মুখ তোলো’

অংশের কথা ও সুরপ্রয়োগের অপূর্ব সমন্বয়ের, বিশেষ করে কোমল ‘স্বষভ’ প্রশ্নোৎসাহে যা ফুটে উঠেছে তার উল্লেখ করা যায়—যাতে বিদায় নেবার আগে প্রেমিকের কাছে শেষবারের প্রেম নিবেদনের আকুলতা ফুটে উঠেছে, যা আমাদের মনকে এক নির্বিড় অথচ দেহাতীত বেদনার সমাচ্ছন্দ্য করে রাখে।

সুরপ্রয়োগের দিকে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে কীতনাগ ‘রোদনভরা এ বসন্ত’ গানটি ছাড়া নৃত্যনাট্যের অন্যান্য অধিকাংশ গানই মিশ্ররাগে বা কোনো রাগের উপর ভিত্তি করে রচিত। ‘আমার জীবনপাত্র’ গানটির সুররূপে ভৈরব-যোগিনী রাগের আভাস আসে। ‘জীবনে পরম লগনে করোনা হেলা’ গানটি ভৈরবী, ‘আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায়’ গানটি বেহাগে ও ‘শূনি ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে’ গানটি মূলতান রাগের ওপর ভিত্তি করে রচিত। এই যুগে রবীন্দ্রনাথ রাগ-রাগিনীকে মনের ভাবপ্রকাশের বাহন হিসেবে ব্যবহার করার ব্যাপারে সিদ্ধি লাভ করেছেন বলা চলে।

এ যুগের রচিত কয়েকটি গানে রবীন্দ্রনাথ প্রেমকে মহাজাগতিক বা সৌরজগতে এনে উপস্থিত করেছেন। প্রেমিকা এবং প্রেমের লীলা সেখানে মহাবিশ্বের পটভূমিকায় উপস্থাপিত। জগতের সীমাব বাইরে স্থাপিত এই প্রেমের গান-গুণিল সুরের মধ্যেও যেন এই সুরদরের ছোঁয়াচ লেগেছে। উদাহরণস্বরূপ, কানাড়া রাগে রচিত ‘আমার আপন গান’ ও কার্ফ-কানাড়া রাগে রচিত ‘বাণী মোর নাহি’ গান দুটির কথা উল্লেখ করা যায়।

প্রথম গানটিতে :

‘কোথায় তুমি মম অজানা সাথী

কাটাও বিজনে বিরহ-রাতি

এসো এসো উধাও পথের যাত্রী

তরী আমার টেলোমলো ভরা জোয়ারে।’

—এই অংশের সুরের পালে দূরন্ত হাওয়ার টানে কবিগর গানের তরী জগতের সীমা ছাড়িয়ে নিরুদ্দেশ যাত্রা করেছে। এই অংশের ‘টেলোমলো’ ও ‘জোয়ারে’ অংশের স্বরবিন্যাস বিশেষভাবে লক্ষণীয় :

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

I রা - রা রা - রা | রা - স'রা রা - রা I - জা - রা - রা - রা | রা - রা - রা - রা I
ট ০ লো ০ | ম ০০ লো ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

I জা জ'মা জ'মা - রা | স'রা - না স'সা - ধা I - গা - পা - মপা - খপা
ভ রা ০ জো ০ যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

মা - জা - রা - রা II II

রে ০ ০ ০

মনে হবে যেন তরী সত্যিই টলমল করছে—জোয়ারের উচ্ছ্বাসও যেন আমরা সুরে উপলব্ধি করতে পারি।

অন্য গানটিতে “কবির বিরহ মহাজাগতিক অসীমতার পটভূমিতে মহাবিরহের অনন্ত আকৃতিতে পরিণত হয়েছে।” —‘সুরের গুণ’, অঃ সেন ও নীলমা সেন।

‘বাণী মোর নাহি

স্বত্ব স্বর বিহীন চাঁহতে শুধু জানি

আমি অমা বিতাবরী আলোহার

মেলিয়া অগণ্য তারা

নিষ্ফল আশায় নিঃশেষ পথ চাহি ॥’

—সুরের পাথনায় ভর করে এ যেন মহাকাশযাত্রা করেছে। আগেই বলা হয়েছে যে, এইসময়কার গানে রবীন্দ্রনাথ কোনো ধারার গান রচনাতেই আর গতানুগতিক পর্যায়ে বা গায়ন-শৈলীর উপর নির্ভরশীল নন। সেজন্যে স্বত্বসংগীত, রাগ-ভিত্তিক গান বা কীর্তন ও লোকসংগীতের সুরে রচিত গান—সবোই রবীন্দ্রনাথ প্রেমসংগীত রচনা করেছেন। উদাহরণস্বরূপ, বর্ষাঋতুর ‘আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে’, ‘মনে কি স্মৃতি রেখে গেলে চলে’, ‘চিনিলেনা আমারে কি’ প্রভৃতি গানগুলির কথা উল্লেখ করা যায়। ঐগুলিকে আবার রাগভিত্তিক কাব্যমণ্ডিত গানও বলা যেতে পারে। গ্রীষ্মের ‘বৈশাখের এই ভোরের হাওয়া’, ‘মধ্যদিনের বিজ্ঞান বাতায়নে’, শরতের ‘শরৎ আলোর কমল বনে’, হেমন্তের ‘সে দিন আমার বেলিছিলে’, বসন্তের ‘আজি দক্ষিণ পবনে’ প্রভৃতি গানগুলিকে যুগপৎ ঋতু-সংগীত ও প্রেমসংগীতও বলা চলে। আবার ‘আমার প্রাণের মাঝে শুধা আছে’, ‘আনমনা আনমনা’ বা ‘ডাকবনা ডাকবনা অমন করে বাইরে থেকে’ গানগুলিকে যুগপৎ কীর্তন ও লোকসংগীতের সুরে রচিত প্রেমসংগীত বলে গণ্য করা যেতে পারে।

ঋতুসংগীত

এই যুগের কবির গানগুলিকে যদি আমরা বিশ্লেষণ করি তবে দেখতে পাব যে, তাঁর বিস্ময়কর প্রতিভা ঋতুসংগীত ও নৃত্যনাট্যগুলির গানের মাধ্যমেই বেশী প্রকাশ পেয়েছে।

মধ্যযুগের শেষভাগ থেকে প্রকৃতির সঙ্গে একাত্ম হয়ে যাওয়ার যে সাধনা কবির স্রষ্টা হয়েছিল, এই যুগে তা পরিপূর্ণতা লাভ করেছিল। এছাড়াও এই যুগে কবির প্রকৃতির প্রতি মনোভাবের আর একটি বৈশিষ্ট্য হলো, প্রকৃতির ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র উপাদানের প্রতিও তাঁর বিশেষ দৃষ্টি আকর্ষণ ও এর পশ্চাতে নিম্নোক্ত কারণগুলি বিশেষভাবে কাজ করছিল।

“সামাজিক, অর্থনৈতিক এবং ঐতিহাসিক বহু বিচিত্র সত্তার সংমিশ্রণ এবং সংঘাতে রবীন্দ্রনাথের শেষজীবনের কাব্যে যে পটভূমিকা গড়ে উঠেছিল তাতে সাধারণের প্রতি তাঁর দৃষ্টি নতুন করে আকৃষ্ট হয়েছিল।” (‘প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ’, অমিয় সেন)। ফলে, এ যুগে যেমন সাধারণ মানুষের দিকে তাঁর দৃষ্টি পড়ল তেমনি প্রকৃতির অত্যন্ত সাধারণ ও আপাতদৃষ্টিতে অকিঞ্চিৎকর বস্তুর মধ্যেও কবি সৌন্দর্য প্রত্যক্ষ করলেন। তাই দেখতে পাওয়া যায় যে কবির রীতিতে যে-সমস্ত প্রাকৃতিক উপাদান সুন্দর বলে গৃহীত হয়ে আসছে, তা ছাড়া বহু সাধারণ প্রাকৃতিক উপাদান নিষেও তিনি এই যুগে কবিতা লিখেছেন। এরই ফলশ্রুতিস্বরূপ এই যুগে তাঁর ঋতুসংগীতে গ্রীষ্ম, হেমন্ত ও শীত ঋতু প্রবেশাধিকার পেল : এর আগের যুগে বর্ষা, বসন্ত ও শরৎ ঋতুই প্রাধান্য পেয়ে আসছিল—অবশ্য এই যুগেও তাঁর ঋতুসংগীতে বর্ষাঋতুরই প্রাধান্য ও বৈচিত্র্য।

এখানে গ্রীষ্ম, শীত ও হেমন্ত ঋতুর উপর কবি যে গান রচনা করলেন তার সম্বন্ধে একটু আলোচনা করে নিলে ভালো হবে।

গ্রীষ্মঋতুকে রবীন্দ্রনাথ তুলনা করেছেন মৌনীতাপস ও বৃদ্ধভৈরবের সঙ্গে ও এ বৃদ্ধরূপকে অনুভব করেছেন তপোবাহিঁশিখার ন্যায়। যে-সমস্ত গানে গ্রীষ্মের এই খররূপের বর্ণনা রয়েছে, তাকে বিশেষভাবে আশ্রয় করেছে মধ্যাহ্ন ও অপরাহ্নে গেল সারং ও মলতান রাগ। উদাহরণস্বরূপ, ‘দারুণ অগ্নিবাহে’, ‘চক্ষু আমার তুষ্ণা’ ও ‘নাই রস নাই দারুণ দহনবেলা’ গানগুলির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। আবার গ্রীষ্মের যে-সব গানে মধ্যাহ্নে এই রুদ্ধ ও খর রূপ প্রাধান্যলাভ করেনি তাতে অনেক সময়েই সন্ধ্যায় ও রাত্রিতে গেয়ে ইমন, হাম্বীর, কেদার—এইসব রাগ ব্যবহার করেছেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ, ‘এসো এসো হে বৈশাখ’, ‘তুষ্কার জল এসো এসো হে’, ‘মধ্যদিনে যবে গান বন্ধ করে পাখি’, ‘বৈশাখ হে মৌনী তাপস’ গানগুলির কথা উল্লেখ করা যায়।

‘বৈশাখের এই ভোরের হাওরা’, ‘মধ্যদিনের বিজন বাতাসনে’ গ্রীষ্মের এই দুটি গান বিশেষ স্বাভাবিকতার দাবী করে, কারণ এগুলি ঋতুকালীন-প্রেমসংগীতের

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পর্যায়ে পড়ে। ‘প্রথর তপনতাপে’ গানটি রাগ-মিশ্রণের একটি প্রকৃষ্ট উদাহরণ, কারণ এতে ভীমপলশ্রী, পটদীপ, মূলতান ও ভৈরবী—এই ৪টি রাগের মিশ্রণ ঘটেছে ও এর সম্বন্ধে আগেই বিস্তারিত আলোচনা করা হয়েছে। আর এটি বিশেষভাবে লক্ষণীয় যে, কবি কে গ্রীষ্মের গানে সাধারণত ভোরের বা সকাল বেলাকার রাগ ব্যবহার করতে দেখা যায় না।

শীতঋতুকে রবীন্দ্রনাথ শুদ্ধ আসনে আসীন সন্ন্যাসীর সঙ্গে তুলনা করেছেন। শীতের যে ক’টি গান রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছেন তার প্রায় সব ক’টিতেই শূন্যতার বর্ণনা (অবশ্য ‘পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে’ গানটি ছাড়া)। শীত ঋতুরও অধিকাংশ গানে সন্ধ্যায় ও রাত্তিতে গেয় রাগ ব্যবহৃত হয়েছে, কারণ রবীন্দ্রনাথের কাছে শীত যেন কুহেলী ও কুয়াশায় সমাচ্ছন্ন অপরাহ্ন বা সন্ধ্যা।

‘পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে’ গানটিতে যেন শীতে পল্লী অঞ্চলে অনুষ্ঠিত। ‘নবান্ন’ উৎসবের কথাই রবীন্দ্রনাথ বলতে চেয়েছেন ও সেজন্য পল্লী অঞ্চলের সেই প্রাণচাঞ্চল্যপূর্ণ উৎসবের রূপ দেবার জন্যে বোধহয় ছন্দবহুল লোক সংগীতের সুরে এই গানটি বেঁধেছেন।

হেমন্তঋতুর নিজস্ব বিশেষ কোনো প্রাকৃতিক স্বাতন্ত্র্য নেই, এজন্যে বোধহয় কবিগুরু এই ঋতুর উপর বেশী গান রচনা করেননি ও এই ঋতুর গানেও সন্ধ্যা বা রাত্রের গেয় রাগ-রাগিণীই বেশী ব্যবহৃত হয়েছে।

শীতের পুরানো আচ্ছাদন ঘুচিয়ে বসন্তঋতুর প্রবেশ—শীতের জড়তা তারই স্পর্শে চঞ্চল হয়ে ওঠে ও কেটে যায়, সেজন্যে বসন্ত নবযৌবনের ঋতু।

বসন্ত মিলনদিনের ঋতু। তবে বিরহ আর মিলন আকাঙ্ক্ষা যে বসন্তে একেবারে নেই তা নয়। তবুও আনন্দ ও উচ্ছলতাই এই ঋতুর বৈশিষ্ট্য। রবীন্দ্রনাথের বসন্তঋতুর গানে তার স্পর্শ আমরা পাই; যথা,

‘নববসন্তের দানের ডালি এনেছি তোদেরই স্বারে

আয়ু আয় আয়

পরিবি গলার হারে’

বা,

‘এস এস বসন্ত ধরাতলে

আনো মৃদু মৃদু নব তান, আন নব প্রাণ নব গান।’

বসন্তকে কবি নবযৌবনের ঋতু বলেছেন। গীতিনাট্যে ‘নবীন’ নামটিও এই দিক দিয়ে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। কিন্তু পরিণামহীন, আনন্দ লক্ষ্যহীন যৌবনের প্রকাশ কবিকে পরিত্যক্ত করতে পারে না। তাই এই যুগে বসন্তঋতুর উপর ভিত্তি করে রচিত বসন্ত ও ফাল্গুনী নাটকে আমরা বসন্তের প্রৌঢ় পরিণতির রূপ প্রকাশ পেতে দেখি।

বসন্ত নাটক দ্রষ্টব্য :

রাজা। এ জীর্ণ বসন পরে শূন্য পাতা ছাড়িয়ে বেড়াচ্ছে? ওতে তো নবীন

রূপ দেখলুমনা । ও তো মর্ত্তমান পুরাতন ।

কবি । তবে তো চিনতে পারেননি, ঠকেছেন, আমাদের ঋতুরাজের যে গায়ের কাপড়খানা আছে তার একপিঠ নতুন, একপিঠ পুরাতন । যখন উলটে পেরেন তখন দেখি শূকনো পাতা ঝরাফুল, আবার যখন পালটে নেন তখন সকাল-বেলাকার মল্লিকা, সন্ধ্যাবেলার মালতী, তখন ফাল্গুনের আশ্রমঞ্জরী, চৈত্রের কনকচাঁপা ।

ফাল্গুনী নাটকেও এই ভাবটি কবি অন্যভাবে ব্যক্ত করেছেন : “প্রৌঢ়দেরই যৌবনটি নিরাসক্ত যৌবন । তারা ভোগবতী পার হয়ে আনন্দলোকের ডাঙা দেখতে পেয়েছে । তারা আর ফল চায়না, তারা ফলতে চায় ।”

এই তঞ্চটুকুও বসন্ত ও নবীন নাটকে নানা গানের মধ্যে দিয়ে উপস্থাপিত করেছেন । যেহেতু এই নাটকগুলিতে বসন্তঋতু ও তার উচ্ছলতার বর্ণনা প্রাধান্য পায়নি, সেজন্যে তিনি এইসব নাটকের গানের সুরারোপে বসন্তঋতুর গানে ব্যবহার্য রাগ রাগিণীর, যথা—বাহার বসন্ত রাগে আর আবস্থ নন । তাই এই-সব নাটকে ভৈরবী, পিলু, ইমন, কাফি—এইসব রাগ, দক্ষিণী ভাঙা গান, ঠংরী ভাঙা গান, লোকসংগীতের ও কীর্তনের সুর সব-কিছু ব্যবহৃত হয়েছে ও এইসব বিচিত্র উপকরণ ব্যবহার করে তিনি তাঁর এই বসন্তঋতুর নাটক সাজিয়েছেন । এটি লক্ষ্য করবার বিষয় যে কবি তাঁর শ্রেষ্ঠদিককার রচিত ঋতুসংগীতে আর নিছক ঋতুর বর্ণনা করেননি—বসন্তঋতুর গানের মাধ্যমে তাঁর কিছু বক্তব্য রেখেছেন, সেজন্যে এইসময়কার ঋতুসংগীত বিশেষ কোনো রাগ-রাগিণীর বা অঙ্গিকের মধ্যেই আর আবস্থ নয় । তবে নিঃসন্দেহে বলা চলে যে এই যুগে ও সাধারণভাবে তাঁর ঋতুসংগীতের উপর বর্ষাঋতুরই প্রাধান্য শব্দে আয়তনেই নয়, গভীরতায়ও । তাঁর বর্ষার গানে বর্ষার যে কত বিচিত্র রূপ প্রকাশ পেয়েছে তার সীমা নেই । কখনো ‘নবযৌবনা বরষা’, ‘ভুবন ভরসা’ কখনো ‘নীল অঞ্জন ঘন পদ্ম ছায়ার’ তার প্রশান্ত ও গম্ভীর রূপ । কখনো বর্ষা নারীরূপণী, আবার কখনো তার কঠোর রূপ ‘বজ্রমানিক দিয়ে গাঁথা’, কখনো বর্ষার গানে কবি বৈষ্ণববাবুর পরিবেশে বিহার করেছেন, আবার কিছু বর্ষার গানে তাঁর কালিদাসের যুগে মানসিক প্রস্থানের ইচ্ছাও প্রকাশ পেয়েছে । কখনো বর্ষাকে কবি তাঁর গানে বিরহ, প্রত্যাশা ও ব্যাকুলতার প্রতীক হিসেবে ব্যবহার করেছেন, আবার কখনো তাঁর গানে বর্ষা আনন্দ ও উল্লাসের প্রতীক হিসেবে চিহ্নিত ।

এই যুগে কবি যেন প্রকৃতির সঙ্গে একাত্ম হয়ে গিয়েছেন ও এর ফলে অনেক ঋতুসংগীতে আমরা প্রকৃতির বর্ণনা ছাড়াও প্রাকৃতিক পরিবেশে মনের যে অনুভূতি প্রকাশ পায়, মধ্যম্য তারই বর্ণনা পাই তাঁর গানে । উদাহরণস্বরূপ, এই যুগে মিশ্র কাফি রাগে রচিত ‘অশ্রুভরা বেদনা’ বর্ষাসংগীতটির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে । এই গানটিতে বর্ষাঋতুর প্রাকৃতিক বর্ণনার চেয়ে বর্ষার প্রভাবে মানবমনের যে অভিব্যক্তি, তাই প্রকাশ পেয়েছে । এই-

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ভাবে তাঁর শেষযুগের ঋতুসংগীত আর শূদ্ধ ঋতুসংগীত থাকেনি, সেগদূলি অপূর্ব কাব্যমণ্ডিত মানবসংগীতে পরিণত হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ, বেহাগে ‘আজি তোমায় আবার চাই শূন্যাবারে’, ‘আজি গোদূলি লগনে’, মূলতানে ‘শেষ গানের রেশ নিয়ে যাও’, বাগেশ্রীতে ‘যখন গহন রাত্রি’ প্রভৃতি বর্ষাসংগীতগদূলির কথা উল্লেখ করা যায়। যেহেতু এইসব গানে নিছক ঋতুর বর্ণনাকে অতিক্রম করে ঋতুর প্রভাবে মানবমনের নানা অনুভূতির প্রকাশই প্রাধান্য পেয়েছে, সেজন্যে কবি আর বর্ষাঋতুর জন্য নির্দিষ্ট রাগ-রাগিণীতে আবদ্ধ থাকার প্রয়োজনীয়তা বোধ করেননি। আর এইসব গানের মূল লক্ষ্য হচ্ছে কথা ও সুরের সার্থক সমন্বয়। সেইদিকে লক্ষ্য রেখেই তিনি ইমন্তে, বেহাগে, বাগেশ্রীতে বর্ষার গান রচনা করতে স্বেচ্ছাবোধ করেননি।

এখানে প্রকৃতির প্রতি দৃষ্টিভঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথের কী স্বাতন্ত্র্য ছিল, তা তাঁর শেষযুগের ঋতুসংগীতে বিশেষভাবে প্রকাশ পেয়েছে। এখানে সে-সম্বন্ধে একটু আলোচনা করে নিলে ভালো হবে।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রকৃতিপ্রেমে পাশ্চাত্য ও ভারতীয় উভয় ভাবধারা দ্বারা প্রভাবান্বিত হলেও তাঁর প্রকৃতিপ্রেমে একটা বিশেষ স্বাতন্ত্র্য পরিলক্ষিত হয়।

প্রাচীন ভারতীয় দৃষ্টিতে প্রকৃতি এবং মানব সৃষ্টিকর্তারই প্রকাশ এবং সৃষ্টিকর্তার সঙ্গে অভিন্নতাই উভয়ের প্রতি উভয়ের আকর্ষণের প্রধান কারণ। কিন্তু পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গীতে প্রকৃতির প্রতি মানবের ভিন্নজাতীয় সত্তার প্রতি আকর্ষণ এবং পাশ্চাত্য কবি প্রকৃতিকে স্বতন্ত্র সত্তা রূপেই উপভোগ করেছেন।

রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গী এই দুই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে কিছুটা ভিন্নতর। তিনি প্রকৃতিকে স্বতন্ত্র রূপে কল্পনা করে তাকে যেমন উপভোগ করেছেন, বিশ্বসৃষ্টির মধ্যে প্রকৃতিকে স্থাপন করে তেমনি তাকে উপলব্ধি করেছেন। এই দুটির কোনোটিই তাঁর কাছে কম সত্য নয়।

কিন্তু প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সকল কবির চেয়ে প্রকৃতিপ্রেমের আদর্শে রবীন্দ্রনাথের যে প্রভেদ সবচেয়ে বড়ো, সে হলো প্রকৃতির সঙ্গে অচ্ছেদ্য ও নিবিড় সম্পর্কের উপলব্ধির গভীরতায় ও প্রকৃতিতে আত্মবিদ্যুত্ব। এই যুগে কবি আর প্রকৃতি এক ও অভিন্ন হয়ে যাওয়ার সাধনায় সিঁদুল্লাভ করেছেন বলা চলে ও তিনি আকাশের সঙ্গে এক হয়ে গেয়ে ওঠেন :

‘আজ আকাশের মনের কথা ঝরো ঝরো বাজে

সারা প্রহর আমার বৃক্কের মাঝে’

শূদ্ধ তাই নয়, আপন মনের মাধুরী দিয়ে প্রকৃতিকে মাধুর্যমণ্ডিত করে তোলার মনোভাবে রবীন্দ্রনাথ প্রায় একক ও অনন্য। তাঁর গানে প্রকৃতির মধ্যে নিজের আশা, আনন্দ বা দুঃখবেদনাকে সঞ্চারিত বা ছাড়িয়ে দিয়ে তাকে উপলব্ধি ও অনুভব করার উদাহরণও আছে :

‘আমি শ্রাবণ আকাশে ওই দিয়েছি পাত
মম জল ছলোছলো আঁখি মেঘে মেঘে।’

এইসময়কার তাঁর ঋতুসংগীতে যে এই বৈচিত্র্য ও সমৃদ্ধতা, তার মূলে কাজ করেছে শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের প্রাকৃতিক পরিবেশ। শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের প্রাকৃতিক আবেষ্টনী তাঁকে ঋতুসংগীত রচনার উপযুক্ত প্রেরণা যুগিয়েছিল। তিনি বলেছিলেন : “আর কোনোখানেই শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের মতো ঋতুর লীলারঙ্গ দর্শিনি। তারই সঙ্গে মনের ভাষায় উত্তর প্রত্যুত্তর কিছুকাল থেকে আমার চলেছে।

এই উত্তর-প্রত্যুত্তরের পালা তাঁর মৃত্যুর পূর্বে পর্যন্ত চলছিল। প্রতিবৎসর শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনে বর্ষাঋণ, শেষবর্ষা, শারদোৎসব, বসন্ত-উৎসব—এই উত্তর-প্রত্যুত্তরেরই ফসল।

প্রখ্যাত সাহিত্যিক প্রমথনাথ বিসী তাঁর ‘রবীন্দ্রনাথ ও শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেন’ গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টিতে শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রভাব সম্বন্ধে বলেছেন : “শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের প্রকৃতি রবীন্দ্রকাব্যের টীকাকার। এখানকার আকাশ-বাতাসের সঙ্গে রবীন্দ্রকাব্য মিলিয়ে লইলে তবেই তাহার সঠিক সংস্করণ হওয়া সম্ভব। আর স্বয়ং বিশ্বপ্রকৃতি সমগ্র রবীন্দ্রকাব্যের মল্লিনাথ, সে ফুলে ফলে লতার পাতায় মেঘে মেঘে বনে বনে ঋতুতে ঋতুতে রবীন্দ্রকাব্যের সঞ্জীবনী টীকা লিখিয়া চলিয়াছে। কবির লেখনী থামিয়াছে কিন্তু টীকাকারের কোনোদিন থামিবার উপায় নাই।

“শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের অব্যাহত প্রান্তর ও দিক বিনত আকাশ একজোড়া যুক্ত খঞ্জনের মতো পাঁড়িয়া আছে। এই খঞ্জনের তালে তালে চম্পক বৎসরের উপর এখানে বিশ্বকবির কণ্ঠ ধ্বনিত হইয়াছে, বিশ্বকবির কণ্ঠ আর সেই কণ্ঠের দোহার ছয় ঋতুর ছয় রাগ আর ছত্রিশ রাগিণী।’

এই যুগে কবির গানের প্রকৃতি আর শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের প্রকৃতি একই তালে বাঁধা পড়ল। কবি লিখলেন : “অনেকদিন আছি শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনে। এখানকার প্রাকৃতিক দৃশ্যে অবশ্য গিরিনদীর আয়োজন নেই...।

“এখানকার দৃশ্য আয়োজনের বিরলতায় আমাকে বিশেষ আনন্দ দেয়। সকাল বিকাল মধ্যাহ্ন এই অব্যাহত আকাশে আলোছায়ার তুলিতে কত রকমের সূক্ষ্ম রঙের মরীচিকা এঁকে যায়। আমার মিতভোগী অল্পান্ত চোখের ভিতর দিয়ে আমার মন তার সমস্তটাব স্বাদ পুরোপুরি আদায় করে। এখানকার বাধাহীন আকাশ-সভায় বর্ষা, বসন্ত, শরৎ তাদের ঋতুবীণায় যে গভীর মীড়গদলি দিতে থাকে, তার সমস্ত সূক্ষ্ম শ্রুতি কানে এসে পৌঁছয়। এখানে রিঙ্কতা আছে বলেই মনের বোধশক্তি অলস হয়ে পড়েনা, অথবা বাইরের চাপে অভিভূত হয়না।”

সেই অশ্রুত শ্রুতীলিপিকে ভরিয়ে রবীন্দ্রনাথ তাঁর শেষের গানগুলি বেঁধেছিলেন ও রবীন্দ্রসংগীতের স্বাভাবিক নিখুঁত রূপই যেন শাস্ত্রীশাস্ত্রীকেনের পরিবেশে, বিশেষ করে এই যুগে রচিত তাঁর ঋতুসংগীতের মাধ্যমেই সবচেয়ে

ভালো ভাবে ফুটে উঠবার সুযোগ পেলো।

কবির সংগীতসৃষ্টির এই যে গতি বা বিবর্তন যা তাঁকে ক্রমে ক্রমে আরো মানব ও প্রকৃতিমুখী করে তুলেছিল তা শ্রীমতী মৈত্রেয়ী দেবী তাঁর গ্রন্থ ‘রবীন্দ্রনাথ—গৃহে ও বিশ্ব’ এইভাবে ব্যক্ত করেছেন :

“কবির নিজের জীবনের গতির সঙ্গেও সংগীতগতি সমরৈখ্য প্রবাহিত। যে কবি অল্পবয়সে রবীন্দ্রসংগীতের গান লিখেছিলেন তিনিই বৃদ্ধবয়সে প্রকৃতির গান লিখলেন অজস্র। বসন্তের বনমর্মর শোনা গেলো তাঁর পরিণত বয়সের গানেই বেশী। যে ধরনের ঈশ্বরোপাসনার আবহাওয়ায় তিনি অল্পবয়সে মানব হয়েছিলেন, ক্রমেই তাঁর মত বিশ্বাস ও ধারণা তার থেকে সরে গেলো—তাঁর বন্দনার প্রকৃতি গেলো বদলে। তা আরও মানবমুখী ও বিশ্বসৌন্দর্যে আবিষ্ট হল।”

নৃত্যনাট্য

নেপথ্যে গান ও দৃশ্যত নাচের মাধ্যমে মগ্ধ করে নৃত্যনাট্যের বিষয়বস্তু পরিষ্কৃত করা হয়। শাস্ত্রে উল্লিখিত সংগীত শব্দের অর্থ নৃত্যনাট্যে গীত বাদ্য ও নৃত্যের সমন্বয়ে অভিব্যক্ত হয়।

নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদার বিজ্ঞাপ্তিতে এইরূপ উল্লেখ আছে: “এই গ্রন্থের অধিকাংশই গানে রচিত এবং সে গান নাচের উপযোগী। এ কথা মনে রাখা কর্তব্য যে এইজাতীয় রচনায় স্বভাবতই সুর ভাষাকে বহুদূরে অতিক্রম করে থাকে এই কারণে সুরের সংগ না পেলো এর বাক্য ও ছন্দ পণ্ড হয়ে থাকে। কাব্য আবৃত্তির আদর্শে এই শ্রেণীর রচনা বিচার্য নয়। যে পাখীর প্রধান বাহন পাখা, নাট্য উপর চলার সময় তার অপটুতা অনেক সময় হাস্যকর বোধ হয়।” কবির জীবনের প্রায় শেষপর্বে এই বিশ্বয়কর সৃষ্টি নৃত্যনাট্যগুলি রচিত হয়েছিল। সাধারণভাবে এগুলি আগের রচিত কোনো কাব্য বা নাটকের পরিবর্তিত রূপ। এগুলি হলো সংগীত, নৃত্য, অভিনয় এবং সর্বোপরি মগ্ধসজ্জা এবং নাট্য-পরিবেশনার নিপুণ সম্মিলনের এক অপূর্ব পরিণত ফসল।

মুখ্যত চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা ও শ্যামা—এই তিনটি নাটকেই নৃত্যনাট্য নামে অভিহিত করা হয়ে থাকে, যদিও অনেক বলে থাকেন নটীর পূজা নাটকের শেষ দৃশ্যে শ্রীমতীর গাওয়া ‘আম্মার ক্রমো হে ক্রমো নমো হে নমো’ গানের সঙ্গে নাচের দৃশ্যই নাকি নৃত্যনাট্যের সূচনা হয়। যাক, এই তিনটি নাটকেই নৃত্যনাট্য বলার প্রধান কারণ হলো, এই ক’টি নাটকের সংগীতাংশ নৃত্যের বাঁধা ছন্দের ভিত্তিতে রচিত।

দেখা যায় যে রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য, হয় কবির একেবারে প্রথমজীবনের, নতো জীবনের শেষপর্বের রচনা। এর ফলে এইসব নাটকের গানের মধ্যে আমরা দুইটি যুগের সংগীতরচনা ও সুরযোজনার বৈশিষ্ট্যের

পরিচয় পাই। তাঁর অন্যান্য ধারার গানের মতো গীতিনাট্যের গানগুলিতে সেশদুগের প্রচলিত রীতি অনুযায়ী বহু হিন্দী ভাষা ও পাশ্চাত্য সুরের গানের সমাবেশ দেখতে পাই ও এদের রচনার কবি পদ্বসুরীদেব, বিশেষ করে জ্যোতির্শ্রীনাথের প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। শেষযুগে রচিত নৃত্যনাট্যের গানগুলি কিস্তি ভিন্দ্যমী।

নৃত্যকে আঙ্গকের দিক দিয়ে ততটা নয়, কিস্তি প্রেরণার দিক থেকে পরিপূর্ণ নূপে সংগীতের সঙ্গে যুক্ত করে দিয়ে নাট্যরসসৃষ্টির প্রয়াস নৃত্যনাট্যগুলিকে একটা স্বাভাব্য ও বৈশিষ্ট্য প্রদান করেছে।

এই প্রসঙ্গে শাস্তিনিকেতনে প্রবর্তিত নৃত্যকলা নিয়ে একটু আলোচনা করে নিলে, এইসকল নৃত্যনাট্যের নৃত্য-পরিবেশনার দিকে দিয়ে বৈশিষ্ট্য বৃদ্ধিতে আমাদের সুবিধে হবে।

রবীন্দ্রনাথ নৃত্যকলা ও সংগীতের মধ্যে একটা যোগসূত্র স্থাপন করেছিলেন তাঁর বিভিন্ন সৃষ্টির মধ্যে দিয়ে এবং বহুক্ষেত্রেই এই দুটি শিল্পকলা পারস্পরিক ভাবে নির্ভরশীল।

একটা প্রশ্ন উঠতে পারে যে রবীন্দ্রনাথ এদেশে প্রচলিত ভরতনাট্যম, কথাকালি, মণিপুত্রী ও কথক ছাড়াও শাস্তিনিকেতনে আর একটি স্বতন্ত্র ধারার নৃত্য-শৈলীর প্রবর্তন করেছিলেন কিনা। এর উত্তরে বলা যায় যে রবীন্দ্রনাথ কথাকালি, মণিপুত্রী ও কথক এই তিনটি ভারতীয় নৃত্যধারা ও সিংহলের ক্যান্ড ও জাভার কিছু নাচের সমন্বয়ে একটি নৃত্যধারার সৃষ্টি করেছিলেন, যাকে আমরা শাস্তিনিকেতনী ধারার নৃত্যপদ্ধতি বলতে পারি। এই বিষয়ে প্রতিমা দেবী বলেছেন : “শাস্তিনিকেতনের নাচে বাজনার বৈচিত্র্য তেমন হয়নি তার কারণ গুরুত্বপূর্ণ সংগীত ও সুর বাজনার অভাব পূরিয়ে দেয়। তাছাড়া বাজনার অভাবে বা আধিক্যে গানের কথা অর্থাৎ বিষয়বস্তু চাপা পড়ে যাবার আশঙ্কাও আছে। এখানে তাঁর সুরের ও গানের সঙ্গে প্রাচীন নৃত্যের এক অভাবনীয় মিলন হয়েছে। এই ত্রিবেণী-সংগমের ধারা এবং নৃত্য নতুন রসসৃষ্টির পথটিকে অনুসরণ করে। এই সংগীত ও নৃত্যে অপূর্ব ঐক্য, এখানে কেউ কাউকে পূর্ণ প্রকাশের পথে বাধা না দিয়ে নিজের পরিধি ও শক্তির মধ্যে সম্পূর্ণ মৃত্তিলাভ করেছে।... বাংলার নতুন চিত্রকলা যেমন ভারতের চিত্রাঙ্কন পদ্ধতির সুর ফিরিয়ে দিয়ে চারুশিল্পজগতে নতুন প্রাণ সঞ্চার করল বাংলার বা শাস্তিনিকেতনের নাচ সেই একই কাজ করেছে নৃত্যকলা জগতে।”

মণিপুত্রী নৃত্যকলা ভাবপ্রকাশের বাহক—বীর্ষ ও শক্তি প্রকাশ করার সুযোগ এতে নেই। কথাকালির বৈশিষ্ট্য হলো শক্তি ও তেজস্বিতার বিকাশ, আর কথকের বৈশিষ্ট্য হলো হৃদয়ব্যঞ্জনা। ১৯৩৮ সালে শ্যামা নৃত্যনাট্যের পরিবেশনে ভারতের এই তিনটি নৃত্যধারার সমন্বয় দেখা গিয়েছিল। এই নৃত্যনাট্যে বজ্রসেন ও প্রহরীর অভিনয় হয়েছিল কথাকালির পদ্ধতিতে, উত্তীয় পরিবেশন করলো কথক আর শ্যামা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ও সখীর দল অভিনয় করলো মণিপুরী নৃত্যকল্যায় আদর্শে। তাছাড়া চ'ডালিকায় একটি দক্ষিণী তালের নাচের কথা ভেবে লিখেছিলেন 'আমার মালার ফুলের দলে আছে' গানটিও ঐ নৃত্যনাট্যে সিংহলের ক্যা'ডনাচের তালে রবোলের সঙ্গে মিলিয়ে আর একটি গান বে'ধেছিলেন 'যে আমারে এনেছে অপমানের অশ্বকারে'।

এই স্বপ্নসংখ্যাক নৃত্যনাট্য রচনা দ্বারা তিনি শূদ্ধ বাংলা সাহিত্যেই নয়, ভারতীয় কাব্য নাটক নৃত্য ও সুরযোজনায় ক্ষেত্রে একটি নতুনতর পথের ইংগিত দিয়ে গেছেন। “‘নৃত্যনাট্য’ কথাটি যেমন তাঁরই উদ্ভাবিত, ‘নৃত্যনাট্য’ রূপে নতুন সাহিত্যসৃষ্টিও তাঁরই প্রতিভার দান। আংগকের সীমানা ছাড়িয়ে এগলিতে নৃত্যকে তিনি চলমান শিল্প রূপে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন। নৃত্যকে তিনি ‘দেহভঙ্গীর সংগীত’ বলে উল্লেখ করেছেন। অভিনয় করার মধ্যে এই দেহভঙ্গীর সংগীতকে সমন্বিত করার প্রকাশের শ্রেষ্ঠ বাহন কণ্ঠের সংগীতকে তিনি পরিপূর্ণ মর্যাদায়ই রক্ষা করেছেন। শিল্পের তিনটি বাহনের এই সম্মিলনে তাঁর নৃত্যনাট্যগুণী রচিত হয়েছে।” —‘সরের গুরু’, অমিয় সেন ও নীলমা সেন।

এই কণ্ঠি নৃত্যনাট্যের মধ্যে চিত্রাঙ্গদা রচিত হয় প্রথম। কী জীবনদর্শন থেকে এই নাটকের পরিকল্পনা—রবীন্দ্রনাথ তা এইভাবে ব্যক্ত করেছেন : “অনেক বছর আগে রেলগাড়িতে যাচ্ছিলুম শাস্তিনিকেতন থেকে কলকাতার দিকে। তখন বোধ করি চৈত্র মাস হবে। রেললাইনের ধারে ধারে আগাছার জংগল। হলদে, বেগনি, সাদা রঙের ফুল ফুটেছে অজস্র। দেখতে দেখতে এই ভাবনা এল মনে যে আর কিছু কাল পরেই রৌদ্র হবে প্রখর, ফুলগুলি তার রঙের মরীচিকা নিয়ে যাবে মিলিয়ে—তখন পল্লীপ্রাঙ্গণে আম ধরবে গাছের ডালে ডালে, তরু প্রকৃতি তার অস্তরের নিগূঢ় রস সঞ্চয়ের স্থায়ী পরিচয় দেবে আপন অপ্রগল্ভ ফলসম্ভারে। সেই সঙ্গে কেন জানি হঠাৎ আমার মনে হল সুন্দরী যুবতী যদি অনুভব করে যে সে তার যৌবনের মায়া দিয়ে প্রেমিকের হৃদয় ভুলিয়েছে তা হলে সে তার সুররূপকেই আপন সৌভাগ্যের মূখ্য অংশে ভাগ বসাবার অভিযোগে সতিন বলে খিঙ্কার দিতে পারে। এ যে তার বাইরের জিনিস, এ-যেন স্বতন্ত্র বসন্তের কাছ থেকে পাওয়া বর, ক্ষণিক মোহ বিস্তার দ্বারা জৈব উদ্দেশ্য নিশ্চয় করবার জন্যে।...

“এই ভাবটাকে নাট্য আকারে প্রকাশ-ইচ্ছা তখনই মনে এল, সেই সঙ্গেই মনে পড়ল মহাভারতের চিত্রাঙ্গদার কাহিনী...”

✓ ‘চিত্রাঙ্গদা’ নৃত্যনাট্যে আগের রচিত কিছু গান ও কথা বদলে কিছু পুরানো গান এতে স্থান পেয়েছে।

‘শাপমোচন’ নাটকটিকেও বাঁধা হয়েছিল এরূপ আগের রচিত গান জুড়ে ও চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যেও মনে হয় যেন শাপমোচনের সেই রেশ রয়ে গেছে।

আগেকার রচিত গানের মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায় ‘ওরে ঝড় নেবে অয়’ ও ‘কেটেছে একেলা বিরহের বেলা’ গান দুটির কথা। শেষের গানটি রচিত

হয়েছিল শাস্তিনিকেতনের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত প্রভাতচন্দ্র গুপ্তের বিবাহ উপলক্ষে ।

আর কথার বদল করে আগেকার দেওয়া সুরের যে-সমস্ত গান এই নাটকে ব্যবহৃত হয়েছে তার মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায় :

‘আমার এই রিক্ত ডালি’—পুরানো গান ছিল ‘বাকি আমি রাখবোনা’ ;

‘অশান্তি আজ হানল’—এই সুরে আগেবা গান ছিল ‘বসন্তে ফুল গাঁথল’ ।

‘ব’ধু কোন মায়া লাগল চোখে’ বদলে রচিত হলো ‘কোন আলো লাগল চোখে’ ; ‘আমি কি বলে করিব নিবেদন’ বদলে এই নাটকে ব্যবহৃত হলো ‘আমি তোমারে করিব নিবেদন’ গানটি । ইন্দিরা দেবীর মতে এই নাটকের ‘ক্ষমা কর আমাব’ গানটির সুর নেওয়া হয়েছে ‘জয় জয় ব্রহ্মন্ ব্রহ্মন্’ নামক অতি পুরানো ব্রহ্মসংগীত থেকে ।

এই নাটকে অঙ্গুর্দনের নাচ পরিবেশিত হয় কথাকালির ভংগীতে ও চিত্রাঙ্গদার বেশীর ভাগ নাচ পরিবেশিত হয় মণিপুত্রী পদ্ধতিতে ; তবে কোনো কোনো জায়গায় কথাকালির নাচ আছে—যথা, চিত্রাঙ্গদার শিকারী নৃত্যে । ‘ব’ধু কোন আলো লাগল চোখে’ গানটির সঙ্গে মণিপুত্রী নাচ প্রযুক্ত হয়, তবে এই গানটির লয় যেখানে মস্তুর সেখানে নাকি জাভা-নৃত্যের প্রয়োগ করা হতো বলে শোনা যায় ।

চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যে কিছ্‌ গদ্যছন্দ্রের আবৃত্তি আছে যা পরে নৃত্যনাট্যে ৫ গালিকা ও শ্যামাতে আর ব্যবহৃত হয়নি ।

এই নৃত্যনাট্যের জন্য কবিগুরু যে নতুন গান রচনা করেছিলেন তার মধ্যে বিশেষ উল্লেখের দাবী রাখে কীর্তনাঙ্গ বিরহসংগীত ‘রোদন-ভরা এ বসন্ত’ ও নতুন সৌন্দর্যলাভের পর চিত্রাঙ্গদার বিস্ময়মুগ্ধ সংগীত ‘আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায়’ গান দুটি । ‘শুনি ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে’ গানটিও বিশেষ উল্লেখের দাবী রাখে ।

শোনা যায় যে চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যের রিহাসালের সময়ে প্রথমদিকে মাল্লার খেলা গীতিনাট্যের ‘সখী বহে গেল বেলা’ গানটি রাখা হয়েছিল । পরে এই গানের বদলে ‘রোদন-ভরা এ বসন্ত’ গানটি স্থান পায় । এটিকে সাহিত্য, সংগীত ও নৃত্যের একটি সার্থক সমন্বয় বলা চলে । এই গানটি শুনলেই সঙ্গে সঙ্গে চিত্রাঙ্গদার বিরহতাপিত হৃদয়ের নৃত্যভংগীটি যেন আমাদের চোখের সামনে এসে উপস্থিত হয় ।

বেহাগে রচিত ও এই নৃত্যনাট্যে প্রযুক্ত ‘আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায়’ গানটিতেও সাহিত্য, সংগীত ও নৃত্যের এক বিরল সমন্বয় ঘটেছে । তাই গানটির

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

রচনা প্রসঙ্গে শ্রীযুক্ত শান্তদেব ঘোষ তাঁর ‘রবীন্দ্রসংগীত’ গ্রন্থে লিখেছেন : “চিত্রাঙ্গদা গীতিনাট্যের রচনা নিয়ে যখন তিনি মেতে আছেন সেই সময় একদিন অতি প্রত্যুষে ডাক পড়ল……বললেন একটি গান তাঁর মাথায় হঠাৎ ঘুমের মধ্যে মাঝরাতে এসেছিল, কিন্তু সেই যে ঘুম ভাঙল আর সারারাত ঘুমুতে পারেননি। গানের সুর ও অমার্জিত তার ভাষা নিয়ে সরারাত কাটালেন। সকালে বিছানা ত্যাগ করে তার পরে কাগজে কলমে তাকে লিখেছেন। দৃষ্ট করে বললেন, রাতে গানটি তাঁর মাথায় বেশ পরিষ্কার ছিল, সকালে নানা বাধায় একটু এনিক ওদিক হয়েছে সুরে। গানটি হল, ‘আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায় বাঁশী’।”

চিত্রাঙ্গদার পর চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্য রচিত হয়। এটি গদ্যনাটক চণ্ডালিকার পরিবর্তিত রূপ। অস্পষ্ট চণ্ডালীকন্যার বৃন্দাবনগীতে অনুপ্রাণিত হবার কাহিনী এই নাটকের মাধ্যমে উপস্থাপনা করা হয়েছে ও এর কাহিনী বৌদ্ধ সাহিত্য থেকে নেওয়া হয়েছে। নৃত্যভঙ্গীর সঙ্গে সংগীতের পরিপূর্ণ সমন্বয় এই নাটকে ঘটেছে। চণ্ডালিকার কিছু গান সংলাপের গদ্যভঙ্গীর সুরে বাঁধা হয়েছে। হৃদ বজায় রেখে গদ্যধর্মী সংলাপ—সংগীতে এইপ্রকার দৃঃসাহসিক ও অসাধারণ প্রচেষ্টা রবীন্দ্রনাথের পর আর কারো স্ভাব্য হয়েছে বলে আমরা জানি। উদাহরণস্বরূপ চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যের দ্বিতীয় দৃশ্যের একটি গদ্য-গানের উল্লেখ করা যেতে পারে :

“...সেদিন বাজল দৃপ্তের ঘণ্টা, ঝাঁ ঝাঁ করে রোদ্‌দুর, স্নান করাতোছিলাম কুয়োতলায় মা-মরা বাছুরটিকে। সামনে এসে দাঁড়ালেন বৌদ্ধ ভিক্ষু, আমায় বললেন, জল দাও। শিউরে উঠল দেহ আমার চমকে উঠল প্রাণ। বল দেখি মা, সারা নগরে কি কোথাও নেই জল। কেন এলেন আমার কুয়োর ধারে, আমাকে দিলেন সহসা মানুষের তৃষ্ণা মেটানো সম্মান।”

সংগীতে নাটকীয়তা—এই বিচারে চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যের গানকে সর্বোৎকৃষ্ট ও সর্বশ্রেষ্ঠ বলা যেতে পারে। এই নাটকে গানে সুরের নানা প্রক্ষেপণ ও গানের গতি বা লয়ের রকমারি ঘটিয়ে যে বৈচিত্র্য ও নাট্যরসের সৃষ্টি হয়েছে তার কোনো তুলনা নেই।

সার্থক নাট্যসংগীতের দৃষ্টান্তস্বরূপ চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যের প্রথম দৃশ্যের দুটি গানের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে :

মা :—

কী যে ভাবিস তুই অন্যমনে

নিষ্কারণে—

বেলা বহে যায় বেলা বহে যায় যে।

রাজবাড়িতে ঐ বাজে ঘণ্টা ঢং ঢং ঢং ঢং ঢং ঢং
বেলা বহে যায়

...

স্বরা কর স্বরা কর স্বরা কর
জল তুলে নিয়ে তুই চল ঘর।

প্রকৃতি :—

কাজ নেই কাজ নেই মা
কাজ নেই মোর ঘরকন্না
যাক্ ভেসে যাক্ যাক্ ভেসে সব বন্যায়।

প্রথম গানটিতে কথায় ও সুরারোপে তাড়া দেবার একটা সুস্পষ্ট ইংগিত রয়েছে ও ‘স্বরা কর স্বরা কর’ অংশে গানের দ্রুতগতি বা tempo আমরা যেন অনুভব করতে পারি। কিন্তু দ্বিতীয় গানটি এইভাবে বাঁধা হয়েছে যাতে আমরা প্রকৃতির উদাস ও বিষাদমাখা ভাবটি সুস্পষ্টভাবে অনুভব করতে পারি ; গানের গতিও এখানে কিছু শ্লথ ও দুটি গানের কথা সুর, গতি (tempo)-র পার্থক্যে যেন দুজনের কতবোর ও মানসিকতার বিভিন্নতা ও নাটকীয় সংঘাত স্পষ্টভাবে ধরা পড়ে।

একই রাগকে রবীন্দ্রনাথ কী ভাবে বিভিন্ন ও কিছুটা পরস্পরবিরোধী নাট্য-রস সৃষ্টির কাজে ব্যবহার করেছেন তারও সার্থক উদাহরণ পাওয়া যেতে পারে চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যের গানে।

উদাহরণস্বরূপ চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যের প্রথম দৃশ্যে আনন্দের গাওয়া ‘জল দাও আমায় জল দাও’ গানটির সঙ্গে তার উত্তরে প্রকৃতির গাওয়া ‘ক্ষমা কর প্রভু ক্ষমা কর মোরে’ গানটির তুলনা করতে বলি। দুটি গানই বাঁধা হয়েছে ভৈরবী রাগিণীতে ও নীচের স্বরলিপি থেকেই তা পরিস্ফুট হয়ে উঠবে।

(ক) আনন্দের গাওয়া :—

সা	গা	II	{	সা	-দা	দা	-া		পা	-দা	*পা	মা	I	মা	-পা	-া	-া
জ	ল			দা	ও	আ	০		মা	য়	জ	ল		দা	ও	০	০
				-া	-া	(সা গা)	}		I	-া	-া	I					
				০	০	জ	ল			০	০						

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

I ম -দা দা দা | দা দা দা পা I মা -দা দা -া | দর্শা -গা সর্শা -া I
রৌ ০ দ্র প্র | খ র ত র প থ সু ০ | দী০ র্ ঘ ০

I সা -খা -গা -মা | -গা -মা -পা -দা I দা -া পা -দা | *পা মা মা -পা I
হা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ আ ০ মা য় | জ ল দা ও

(খ) প্রকৃতির গাওয়া :—

II জর্জা জর্জা জর্জা | জর্জা -র্জা জর্জা -া I জর্জা জর্জা *জর্জা জর্জা | জর্জা -া সর্জা -া I
ক্ষ মা ক রো | প্র ০ ভূ ০ ক্ষ মা ০ ক রো | মো ০ রে ০

I সর্জা সর্জা জর্জা -র্জা | জর্জা -া সর্জা সর্জা I না -া সর্জা -া | -া -া সর্জা -া I
আ মি ০ চ ন্ | ডা ০ লে র ক ০ ন্যা ০ ০ ০ মো র্

I সর্জা -জর্জা জর্জা জর্জা | জর্জা -া সর্জা সর্জা I সর্জা -গা দা গা |
ক ০ পে র | বা ০ রি অ শ ০ চি ০ |

সর্জা সর্জা জর্জা -র্জা I জর্জা -া সর্জা সর্জা | না -া সর্জা -া I
আ মি ০ চ ন্ ডা ০ লে র | ক ০ ন্যা ০

একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে আনন্দের গাওয়া গানটিতে ভৈরবী খে শান্ত ও প্রশান্ত রস ব্যক্ত করেছে, প্রকৃতির গাওয়া গানটিতে ভৈরবীর সেই শান্ত রস নেই ; চড়া গ্রামে বাঁধা, সেটা যেন একটা আত্নান্দে পরিণত হয়েছে ।

আর একটি সার্থক রাগরূপায়ণের দৃষ্টান্ত হলো চন্ডালিকা নৃত্যনাট্যের তৃতীয় দৃশ্যে প্রকৃতির মায়ের গাওয়া 'জাগেনি এখনো জাগেনি' গানটি । একটু লক্ষ্য করলেই ধরা পড়বে যে বশীকরণের এই গানটি বাঁধা হয়েছে ভূপালী রাগে । অবশ্য মাঝে মাঝে এতে শৃঙ্খল নিষাদের প্রয়োগ হয়েছে । বিষয়টির স্পষ্টীকরণের জন্যে এই গানের কিছু অংশের স্বরলিপি দেওয়া হলো :

I গাঁ গাঁ র'সাঁ -৷ -৷ -৷ -৷ I সঁ সঁ সঁ -৷ ধা ধা পা -৷ I
জা গে নি ০ ০ ০ ০ ০ এ খ নো ০ ০ জা গে নি ০

I -পা -ধা -না -ধা ৷ পা ধা পা পা I পা পা গা -পা ৷ গা রা সা -৷ I
০ ০ ০ ০ ০ ০ র সা ত ল বা সি নী ০ ০ না 'গি নী ০

I -সা -রা -গা -পা ৷ -ধা -সাঁ -রা -গাঁ I গাঁ গাঁ র'সাঁ -৷ -৷ -৷ -৷ I
০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ জা গে নি ০ ০ ০ ০ ০ ০

* + * * * *

I গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ ৷ গাঁ -৷ গাঁ -৷ I -৷ -৷ -৷ -৷ ৷ -৷ -৷ -৷ -৷ I
বে* ধে তা রে ০ আ ন্ রে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

I গাঁ -পাঁ গাঁ -৷ ৷ গাঁ -পাঁ গাঁ -৷ I গাঁ -পাঁ গাঁ -৷ -৷ -৷ -৷ -৷ I
টা ন্ রে ০ টা ন্ রে ০ টা ন্ রে ০ ০ ০ ০ ০ ০

I গাঁ -ধাঁ ধাঁ -পাঁ ৷ -গাঁ -রা -সাঁ -সাঁ I -ধা -৷ -৷ -৷ -৷ -৷ -৷ -৷ I
টা ন্ রে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

উড়ব জাতীয় রাগ ভূপালী রাগের গা ও নি বর্জিত স্বরের জন্য অনেকটা ল্যাফিয়ে ল্যাফিয়ে চলে ; রাগের এই ল্যাফিয়ে চলার ও স্বরের উল্লেখনের গতিভঙ্গী ও প্রকৃতিকে রবীন্দ্রনাথ অম্ভূত নৈপুণ্যের সঙ্গে এই গানে প্রয়োগ করেছেন যাতে গানটির স্বররূপের মধ্যে যেন উচাটন-বশীকরণ মন্ত্রের এক অম্ভূত রস ও শক্তি ফুটে উঠেছে এবং গানটি শুনলেই যেন আমরা এরূপ অশুভ ও পাশব শক্তির প্রচণ্ড আকর্ষণ ও দূরার শক্তি অনুভব করতে পারি ।

চ'ডালিকা নৃত্যনাট্যের গানে নাটকীয়তা প্রাধান্য পাওয়ায় এই নাটকের গান যে-সব শিষ্টপী পরিবেশন করবেন তাঁদের শৃঙ্খল সূক্ষ্ম হলেই চলবে না, তাঁদের

নাট্যবোধও থাকতে হবে। তা না হলে এইসমস্ত গানের সফল রূপদান করা কখনই সম্ভব হবে না।

চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যে অভিনয়ের প্রাধান্য থাকায় এতে কথাকলি ধারার নৃত্য বেশী ব্যবহার করা হয়েছে।

নৃত্যনাট্য হিসেবে চণ্ডালিকা চিত্রাঙ্গদার থেকে অনেকটা পরিণত ও এর গান প্রায় সবই এই নাটকের জন্যে কাঁবকে সৃষ্টি করতে হয়েছিল; পুরানো গান এতে খুব একটা বিশেষ স্থান পায়নি।

সর্বশেষে নৃত্যনাট্যে শ্যামা রচিত হয়। অবশ্য এই নৃত্যনাট্যটি আগে রচিত পরিশোধ নাটকের পরিবর্তিত রূপ।

আগের দুটি নৃত্যনাট্যে হয়তো কিছুটা দার্শনিক তত্ত্ব বা বক্তব্য আছে। কিন্তু শ্যামা নিছক প্রেমের কাহিনী। সুর, ছন্দ ও বাণী—এই ত্রিবেণী-সংগমে রচিত এই নৃত্যনাট্যকে আমার মতে রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্যের সবচেয়ে পরিণত রূপ বলা চলে। পরিশোধ নৃত্যনাট্যকে পরিমার্জনা করে রচিত এই নৃত্যনাট্যে অভিনয়ের সঙ্গে নৃত্যের পরিপূর্ণ সমন্বয় ঘটেছে। এই প্রসঙ্গে শ্রীযুক্ত শৈলজারঞ্জন মজুমদারকে দেখা রবীন্দ্রনাথের একটি চিঠি বিশেষ প্রাসঙ্গিক হবে বলে তার অংশবিশেষ উদ্ধৃত করা হলো : “পরিশোধকে প্রধানত অভিনয়মূলক নাটক বলে ব্যবহার করা যায় কেননা সমস্ত আখ্যানটাই নাট্যপ্রধান। পরিশোধেই আমাদের নাচের সঙ্গে নাট্যের যথার্থ মিলন হয়েছিল। এজন্যে দক্ষিণী নাচিয়ে অনেক সাহায্য করেছে।”

গদ্যধর্মী ও সংলাপভঙ্গী গান এই নাটকেও ব্যবহৃত হয়েছে। কিন্তু মাঝে মাঝে অনুপম কাব্যসংগীত এটিকে সংগীতের দিক দিয়ে অতি সমৃদ্ধ কবে তুলেছে।

গদ্যগম্ভীর ও সংলাপভঙ্গী একটি গানের নমুনা নীচে দেওয়া হলো—এটি শ্যামা নৃত্যনাট্যের চতুর্থ দৃশ্যে আছে :

“তোমা লাগি যা করেছি কঠিন সে কাজ
আরো সুকঠিন আজ তোমারে সে কথা বলা
বালক কিশোর উত্তীয় তার নাম
ব্যর্থপ্রেমে মোর মস্ত অধীর
মোর অনুন্নে তব চরিত্র অপবাদ নিজ পরে লয়ে
সঁপেছে আপন প্রাণ।”

গদ্যগান ছাড়াও উত্তীয়ের ‘মায়াবন বিহারিণী’ বা ‘আমার জীবনপাত্র উচ্ছলিরা’ বা সখীর ‘জীবনে পরম লগন কোরো না হেলা’ প্রভৃতি গান গদ্যগম্ভীর অন্যান্য গানের ভিতর অপরূপ ভাবে গেঁথে দেওয়া হয়েছে। অনেক সময়েই দেখা

যায় যে নাটকে উপস্থাপিত গান নাটক থেকে বিচ্যুত করে গাইলে, তাদের আর সেই আকর্ষণ থাকে না। কিন্তু শ্যামার গান তার ব্যতিক্রম। এই নাটকের অনেক গানই স্বতন্ত্রভাবে একক সংগীত হিসেবে অসাধারণ জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। এই বিচারে ‘শ্যামা’ নৃত্যনাট্যের গানকে ‘মায়ার খেলা’ গীতিনাট্যের সমগোষ্ঠীয় বলা চলে।

রাগ-রাগিণীকে কী ভাবে গানে নাটকীয়তা উপস্থাপনা করার কাজে প্রযুক্ত করা যায় তার একটি অনূপম দৃষ্টান্তও তিনি রেখেছেন শ্যামা নৃত্যনাট্যের চতুর্থ দৃশ্যে বজ্রসেন ও শ্যামার নিম্নোক্ত দুটি গানে :

(ঘ) বজ্রসেন :—

পা -সা II -সাঁ -না -না | ধপা -না -স্বা -না I পা -না -ধা সাঁ | না -না -না -পা I
কাঁ ০ ০ ০ দি ০ | তে ০ ০ ০ ০ হ ০ ০ ০ | বে ০ ০ ০

I পা -স্বা -পা -স্বা -পা -না -গা -না I -না -না গা পা | গা -না -স্বা -না I
রে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ রে পা | পি ০ ০ স্ব

I সা -না -না -না | সা -না সা -না I সা -না মা -না | মা -না গা -রা I
ঠা ০ ০ ০ | জী ০ ব ০ নে ০ পা ০ | বি ০ না ০

I সা -না -রা -না | সা -না -না -না I
শা ০ ০ ন | তি ০ ০ ০

(ঙ) শ্যামা :—

II { সা -গা -না গা | মজা -না রা সা I রা -না -জা জা রা | সা -না -রা না I
হে ০ ০ ক্ষ | মা ০ ০ ক রো না ০ থ ক্ষ | মা ০ ০ ক

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

I সা -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ } I মা প্পা পা পা | পা -১ পধা প্পা I
রো ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ এ পা০ পে র | যে ০ অ ভি

I মা -১ পা -১ | -১ -১ -১ -১ I প্পা -পা পা পনা | না -১ না না I
স ম্ পা ০ | ০ ০ ০ ত্ হো ক্ বি ধা০ | তা র্ হা তে

I না নর্সা সর্সা সর্ষ | না -প্পা সর্ -১ I সর্ সর্সা বর্সা সর্ | সর্ -গা গা -১ I
নি দা০ রু০ ৭ | ত ০ র ০ তু মি০ ক্ষ মা | ক ০ রো ০

I গধা ধর্সা প্পা গা | প্পা -পা পা -১ I পা পধা পা প্পা | মা -প্পা রা -১ I
তু মি০ ক্ষ মা | ক ০ রো ০ তু মি০ ক্ষ মা | ক ০ রো ০

বজ্রসেনের গানটি বাঁধা হয়েছে শঙ্করা রাগে ও বজ্রসেনের গানে যে অভিসম্পাত রয়েছে তার কাঠিন্য ভালোভাবে ফুটিয়ে তোলার জন্যে বিলাবল ঠাটের শৃঙ্খ পর্দার শঙ্করা রাগ ব্যবহার করে তাতে কড়ি মাধ্যমের প্রয়োগ করা হয়েছে। শৃঙ্খ তাই নয়, ক্রুঙ্খ বা উত্তেজিত হলে যেমন আমাদের কথাবার্তা একটু উঁচু পর্ষায় ও দ্রুত গতিতে উচ্চারিত হয়, এই গানটির বেলাতেও তাই করা হয়েছে। কিন্তু শ্যামার গানটিতে অনুন্নয়ের ভাব থাকায় এটিকে কোমল রূপ দেবার জন্যে কোমল নি যুক্ত কার্ফি-সিঙ্খ রাগ এই গানটিতে প্রযুক্ত হয়েছে ও গানটির গতিও অনুন্নয়-বিনয় প্রকাশ এবং উপযুক্ত করার জন্যে অপেক্ষাকৃত শ্লথ করা হয়েছে।

হাবার্ট স্পেনসারের প্রবন্ধে অনুপ্রাণিত হয়ে গীত শব্দগুলির ভাব যথাযথ ফোটার জন্যে মানুষের কণ্ঠ স্বাভাবিকভাবে যে-সব উচ্চনিচ পর্দায় ওঠানামা করে, রবীন্দ্রনাথ তাই ধরবার চেষ্টা করেছিলেন ও তার প্রথম সফল প্রচেষ্টা বাল্মীকিপ্রতিভা ও কালমগ্না গীতিনাট্যে হয়েছিল। এই নৃত্যনাট্যগুলির গানেতে তার সার্থক ও পরিণত রূপ লাভ করেছে। নৃত্য, সাহিত্য ও সুরের সমন্বয়ে যে অপরূপ সৃষ্টি গড়ে উঠেছে, তার উত্তরসূরী আজো অবধি কেউ জন্মেছেন বলে আমরা জানিনে।

নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার মাধ্যমে শেষ বা নৃত্যনাট্যের যুগের গানে কথা ও সুরের সমন্বয়ে রবীন্দ্রনাথ সিঁখলাভ করেছিলেন ; ফলে, তর্জন তখন যে কোনো

ধারার গানই রচনা করে থাকুন না কেন, হোক তা রাগার্ভাসিক কাব্যসংগীত বা লোকসংগীত, তা তাঁর একান্ত নিজস্ব সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছিল। এই নতুনাতোর গানগুলিও তাঁর সংগীত-রচয়িতা হিসেবে এই সার্থকতার অন্যতম শ্রেষ্ঠ ফসল।

রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত-সৃষ্টিতে আশ্রমজীবনের প্রভাব

রবীন্দ্রনাথের জীবনী পর্যালোচনা করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে, ১৯০১ সালের সেপ্টেম্বর-অক্টোবর মাস থেকে তিনি শান্তিনিকেতনে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরু করেন ও এর প্রভাব তাঁর সংগীতসৃষ্টির উপর দুই ভাবে পড়ে। প্রথম ভাগে পড়ে শান্তিনিকেতনের প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রভাব। যার ফলে সেইসময়কার সংগীতসৃষ্টিতে আশ্রমের বিভিন্ন ঋতু-বৈচিত্র্যের প্রতিফলন দেখতে পাওয়া যায় ও পরবর্তীকালে শান্তিনিকেতনের প্রকৃতির সংগে কবির মন যে একই সূত্রে বাঁধা পড়েছিল তার সূত্রপাত হয়েছিল এই মধ্যযুগে আশ্রমবাস থেকেই।

আশ্রমবাসের প্রভাবের আর একটি ফলশ্রুতি হলো তাঁর আনুষ্ঠানিক গানের সৃষ্টি। তিনি যখন শান্তিনিকেতন আশ্রমে স্থায়ীভাবে বসবাস শুরু করেন তখন শান্তিনিকেতন আশ্রমের ছেলেমেয়েদের দিয়ে নানা উৎসব-অনুষ্ঠানের আয়োজন করেন ও সেই উপলক্ষে তাঁকে নানা আনুষ্ঠানিক গানও রচনা করতে হয়েছিল। তার মধ্যে ঋতুকেন্দ্রিক গীতিবহুল নাটকগুলির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা চলে।

আশ্রমপ্রতিষ্ঠার পর ‘শারদোৎসব’ নাটক এই ধরনের প্রথম রচনা ও তার কয়েকটি গানে বীরভূমের নতুন পরিবেশের সংগে ছেড়ে-আসা পদ্যাতীরের পরিবেশও এক হয়ে গিয়েছে। উদাহরণস্বরূপ ‘মেঘের কোলে রোদ হেসেছে’, ‘আজ ধানের ক্ষেতে রোদছায়ায়’ এবং ‘আমার নয়ন ভুলানো এলে’ গানগুলির কথা উল্লেখ করা যায়। ফাগুগুনী নাটকেও তাঁর গানগুলির মধ্যে শান্তিনিকেতনের আশ্রমের পরিবেশ স্পষ্টভাবে ধরা পড়ে।

আশ্রমের প্রাঙ্গণে সব ঋতুই তার চিহ্ন রেখে যায়। কিন্তু আশ্রমের সমগ্র পরিবেশের মধ্যে রবীন্দ্রনাথ যে একটা উদাস বাউলের রূপ প্রত্যক্ষ করেছিলেন তার ছায়া পড়েছে কয়েকটি নাটকের গানে ও তার মধ্যে প্রায়শ্চিত্ত নাটকে ধনঞ্জয় বৈরাগীর গাওয়া ‘গ্রাম ছাড়া ঐ রাঙা মাটির পথ’ গানটিতে তা বিশেষভাবে ধরা পড়েছে।

শুধু তাই নয়, এই গানখানি শুনলেই উত্তরায়ণের সামনে দিয়ে চলা সেই রাঙামাটির পথটিকে যেন বারবার মনে পড়ে।

আশ্রমের রাঙা ধূলের স্পর্শ যেন অনুভব করা যায় অরুপরতন নাটকে গাওয়া

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

সুদূরগম্য একটি গানে :

“প্রভু বলো বলো কবে তোমার
পথের ধলায় রঙে রঙে
আঁচল রঙীন হবে।”

রবীন্দ্রনাথের সমগ্র সাহিত্যে, বিশেষ করে সংগীতে বাংলাদেশের প্রাকৃতিক পরিবেশ প্রায় সমগ্ররূপেই ধরা পড়েছে কিন্তু তার মধ্যে বেশী প্রভাববিস্তার করে আছে ফেলে-আসা পদ্যমাত্রীর আর বিশেষ করে বীরভূম বা শান্তিনিকেতন আশ্রমের প্রাকৃতিক পরিবেশ। শেষযুগে শান্তিনিকেতনের প্রকৃতি ও কবি একাত্ম হয়ে গেছেন। শান্তিনিকেতনের আশ্রমের প্রাকৃতিক পরিবেশ তাঁর সংগীত সৃষ্টিতে ও জীবনে কী ভাবে প্রভাববিস্তার করেছিল তা প্রখ্যাত সাহিত্যিক প্রমথনাথ বিশী মহাশয় তাঁর ‘শান্তিনিকেতন ও রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে এইভাবে ব্যক্ত করেছেন :

“এখানকার উৎসবের বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে এগুলা প্রকৃতিমুখী, ইহার ক্রমবিকাশ ও পরিণতি ঋতু উৎসবের দিকেই নিশ্চিত গতি। ইহার সম্যক রূপ অবগত হইতে হইলে কবিজীবনকে মিলাইয়া লইয়া দেখিতে হইবে। তাঁহার কবি-জীবনের সঙ্গেই সমান তালে পা ফেলিরা শান্তিনিকেতনের জীবন চলিয়াছে। রবীন্দ্রজীবন ও শান্তিনিকেতন একই প্রবাহের সমান্তরাল দুই তটরেখা, একটিকে ছাড়িয়া অপরিটিকে দর্শন একদেশ দর্শন মাত্র।

“রবীন্দ্রনাথের জীবনের চম্ভিশ হইতে পঞ্চাশের কোঠা নৈবেদ্য, লেখা স্বদেশী আন্দোলনের প্রবন্ধাদি, গোরা, গীতাঞ্জলি দ্বারা চিহ্নিত। শান্তিনিকেতনের প্রাচীনদর্শী ব্রহ্মচর্যাশ্রম সেই যুগের সৃষ্টি। আবার পঞ্চাশের পরে যখন বৃহত্তর রবীন্দ্রনাথের উদ্ভব, বলাকা ফাল্গুনীর যুগ, বিশ্বভারতীর সৃষ্টি সেই যুগধর্ম-জাত। ইহার পরবর্তী রবীন্দ্রজীবনের তত্ত্বানুধাবন করিলে দেখা যায় তাহার সমগ্র প্রতিভাপ্রবাহ মানুষ ও ভগবানের দুই উপকূলের দ্বারা সীমায়িত প্রকৃতির উপসাগরের মধ্যে যেন আত্মবিসর্জন করিয়াছে। প্রকৃতির মধ্যেই মানুষ ও ভগবানের সম্মিলন তিনি উপলব্ধি করিয়াছেন। বলাকার পরবর্তী তাঁহার অধিকাংশ কাব্য ও সংগীত এই সম্মিলনের সাক্ষ্য বহন করিতেছে। তাঁহার বাল্যকালের প্রকৃতিপ্রীতি শেষবয়সে গভীরতর অর্থলাভ করিয়াছে। অবশ্য এই পরিণতি তাঁহার কাব্যে অনুধাবন করা যায়। কিন্তু ইহার প্রত্যক্ষতর ক্ষেত্র শান্তিনিকেতন। শান্তিনিকেতনের ঋতু উৎসবের ক্রমবিকাশ এক অর্থে রবীন্দ্র-জীবনের প্রকৃতির সহিত ঘনিষ্ঠতর মিলনের ক্রমবিকাশ মাত্র।”

উত্তরকালে বর্ষা ও বসন্ত ঋতুকে কেন্দ্র করে তাঁর লেখা শ্রাবণগাথা, শেষ

বর্ষণ, নবীন, ফাগুনী, বসন্ত প্রভৃতি নাটকের গানগুলি কোনো কোনো ক্ষেত্রে শাস্তিনিকেতনের বাইরে রচনা করা হয়ে থাকলেও তাদের মধ্যে শাস্তিনিকেতন আশ্রমের পরিবেশের প্রভাব সুস্পষ্টভাবে ধরা পড়ে।

“পূবহাওয়াতে ভেজামাটির গন্ধ, কদমকেশর বিকীর্ণ পথ, যুধীগন্ধে ভরা ঝিল্লীমুখর বাদলসম্মা, কেতকী-মালতীর সুবাস, গুরু গুরু মেঘের মাদল-ধ্বনি—এসবের মধ্যে যেন শাস্তিনিকেতনের আশ্রমের বর্ষার রূপই প্রতিভাত।”

—‘সুরের গুরু’, অমিয় সেন ও নীলমা সেন।

শরৎকালে আশ্রমের সকালবেলাকার যে অপূর্ণ সৌন্দর্য মনকে নাড়া দেয়, রবীন্দ্রনাথের সকালবেলাকার গায় রাগে রচিত শরতের গানগুলিতে যেন তারই রূপ পেয়েছে :

“শীতের বনে কোন সে কঠিন আসবে বলে
শিউলিগুলি ভয়ে মলিন বনের কোলে
আমলকী তাল সাজল কাঙাল খসিয়ে দিল পল্লবজাল
কাশের হাসি হাওয়ায় ভাসি যায় যে চলে।”

উপরের শীতের গানটিতে কবি যে চিত্রটি এঁকেছেন তাতে শীতের আগমনে শাস্তিনিকেতন আশ্রমের, বিশেষ করে তার আমলকী বনের যে চেহারা ফুটে ওঠে, তাই যেন ধরা পড়েছে।

“চক্ষে আমাব তৃষ্ণা
ওগো তৃষ্ণা আমার বন্ধ জুড়ে
আমি বৃষ্টিবিহীন বৈশাখী দিন
সন্তাপে প্রাণ যায় যে পুড়ে।”

—এই গানটিতে যেন আশ্রমের বৃষ্টিবিহীন বৈশাখী দিনের চিত্রই ফুটে উঠেছে।

এহাড়া শাস্তিনিকেতনের নানা উৎসব-অনুষ্ঠানের জন্যেও কবিকে অনেক গান রচনা করতে হয়েছিল। অনেকক্ষেত্রেই দেখা যায় যে উৎসবের প্রয়োজনে রচিত হলেও উৎসবকে ছাপিয়ে এক বিশালতর রসের ক্ষেত্রে এর বিচরণ। ১১ই মার্চের মাঘোৎসব অথবা ৭ই পৌষের পৌষ-উপাসনা ইত্যাদিকে কেন্দ্র করে এই-জাতীয় আনুষ্ঠানিক গানের বিরাট একটা অংশের সৃষ্টি। ঋতু উৎসবের উপলক্ষে তাঁর সংগীতসৃষ্টির কথা তো আগেই বলা হয়েছে। পুরোপুরি অনুষ্ঠান-ভিত্তিক কিছুর গান অবশ্যই আছে, যেমন দিনান্তিকা চা-চক্র উপলক্ষে রচিত ‘হায় হায় দিন চলে যায়’ কিংবা গৃহপ্রবেশ-জাতীয় অনুষ্ঠানের জন্য রচিত ‘এসো হে গৃহদেবতা’ ও সুধীজনের আহ্বান ‘মাতৃমণ্ডল পুণ্য অঙ্গন করো মহোজ্বল’ ইত্যাদি গানে।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

রবীন্দ্রনাথ প্রায় সবরকম অন্দুষ্ঠান উপলক্ষেই গান লিখেছেন—তার অধিকাংশই শাস্তিনিকেতনে নানাবিধ উৎসব এবং ক্রিয়াকর্মকে কেন্দ্র করে। সংখ্যায় অবশ্য বিয়ের গানই অনেক, যেগুলি পারিবারিক বিবাহ অথবা বন্ধু-বান্ধব, স্বজন-পরিজনের অনুরোধেই লেখা। শাস্তিকেতনের বিশেষ অন্দুষ্ঠান বৃক্ষরোপণ-বসন্তোৎসব ও শ্রীনিকেতনে হলকর্ষণ এবং শিক্বেপাংসবের জন্যও রবীন্দ্রনাথ গান রচনা করেছেন।

আশ্রমের জীবন হলো গোষ্ঠীজীবন ও এর জন্যে সকলে মিলে একত্রে গাইবার জন্যে রবীন্দ্রনাথকে সম্মেলক গান রচনা করতে হয়েছে ও এর জন্যে আশ্রম-সংগীত ‘আমাদের শাস্তিনিকেতন’ গানটি বিশেষ উল্লেখের দাবী রাখে। রবীন্দ্রনাথের সংগীতসৃষ্টিতে শাস্তিনিকেতনের আশ্রম ও তার পরিবেশের প্রভাব সম্বন্ধে মস্তব্য করতে গিয়ে প্রখ্যাত সাহিত্যিক প্রমথনাথ বিশাী মহাশয় তাঁর ‘রবীন্দ্রনাথ ও শাস্তিনিকেতন’ গ্রন্থে আরো বলেছেন : “শাস্তিনিকেতনের প্রান্তরে শেষের জীবন অতিবাহিত না করিলে এবং সেই সঙ্গে শাস্তিনিকেতনের বালক-বালিকাদের না পাইলে রবীন্দ্রনাথের তত্ত্বনাট্য-ঋতুনাট্য ও নৃত্যনাট্য লিখিত হইত কিনা সন্দেহের বিষয়। এখানে বসিয়া ঋতুবীক্ষণজাত যে সত্য তিনি দর্শন করিয়াছেন তাহা এখানকার বালক-বালিকাদের অভিনয় কৌশলের স্বারা প্রকাশ করিয়াছেন। তাহার প্রতিভার বিকাশের জন্য এ দুটিরই আবশ্যক ছিল—প্রকৃতির কোলে বালক-বালিকাদের জন্য বিদ্যালয়। সত্য কথা বলিতে কি রবীন্দ্রনাথের কাছে বালক বালিকা গান যতখানি মানবিক ততখানি প্রাকৃতিক। তাহারা যেন প্রকৃতি হইতে মানবে যাইবার সেতু।”

ঘটনাভিত্তিক গান

আনন্দুষ্ঠানিক গান ছাড়াও বেশ কিছু ঘটনাভিত্তিক গানেব কথা উল্লেখ করা যায় যা আশ্রমবাসের সময়েই রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছিলেন ও তাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য কিছু রচনা নিম্নে উল্লিখিত হলো :

‘আজ বরষার রূপ হেরি মানবের মাঝে’—প্রকৃতি পর্যায়ের এই গানটি ১১ আষাঢ় ১৩১৭ সালে রচিত। তার আগের দিন রবীন্দ্রনাথের কনিষ্ঠ পুত্র শমীন্দ্রনাথের বন্ধু সন্তোষচন্দ্র মজুমদারের কনিষ্ঠ ভ্রাতা সরোজচন্দ্র আকস্মিকভাবে হৃদরোগে মারা যান। তাঁর মৃত্যু উপলক্ষে এই গানটি রচিত হয়।

কবির দাদা শ্বৈক্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মৃত্যুতে রচিত হয় ‘মরণসাগরপারে তোমরা অমর তোমাদের স্মরি’ গানটি।

‘কোন আলোতে প্রাণের প্রদীপ’ গানটি মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের স্মরণে রচিত।

রাজা রামমোহন রায়ের মৃত্যুদিবস স্মরণে রচিত হয় ‘কে যায় অমৃতধাম-যাত্রী’ গানটি।

‘কেন রে এই দুল্লারটুকু পার হতে সংশয়’ গানটি বড় মেয়ে মাধুরীলতার মৃত্যুতে লেখা।

‘আছে দঃখ আছে মৃত্যু’ গানটি রচিত হয় পত্নী মৃণালিনী দেবীর মৃত্যু স্মরণে।

১৩৪২ সালের এই ভাদ্র তৎকালীন আশ্রমিকরা অনিলকুমার চন্দ্র প্রমুখদের উৎসাহে এক ‘হে হৈ সস্ব’ খাড়া করে বর্ষাঋতুর অনুকরণে ভরসামগল উৎসব করেন ও সেই উপলক্ষে রবীন্দ্রনাথ রচনা করেন ‘পায়ে পাড়ি শোনো ভাই গাইয়ে’, ‘কাঁটাবন বিহারিণী সুরকানা দেবী’, ‘ও ভাই কানাই কাকে জানাই দঃসহ এই দঃখ’ এবং ‘না গান গাওয়ার দল রে আমরা না গলা সাধার’ এই ৪টি গান।

১৩২৯ সালে কলকাতায় বর্ষাঋতুর উৎসবের সময় কবির গলা ভেঙে যায় ও তখন তিনি ‘আমার কণ্ঠ হতে গান কে নিল ভুলিয়ে’ গানটি লেখেন।

‘সর্ব স্বর্গতারে দহে তব ক্রোধদাহ’ গানটি রচিত হয় লাহোর জেলে অনশনে যতীন দাসের মৃত্যুবরণ উপলক্ষে।

পৌত্রী নন্দিনীর অতি শৈশবের আধো আধো কথা বলাকে উপলক্ষ করে গান লেখেন ‘অনেক কথা যাও যে বলি কোনো কথা না বলি’।

কাঁথাবাড়ের এক চাষীকন্যার দু’হাতে দুটি মন্দিরা নিয়ে অপর্ব নৃত্য-দর্শনে লিখলেন ‘দুই হাতে কালের মন্দিরা যে সদাই বাজে’।

দিনেন্দ্রনাথের পালিত হরিণের সাঁওতালদের হাতে নিহত হওয়ার ঘটনাকে উপলক্ষ করে গান লিখলেন ‘সে কোন বনের হরিণ ছিল আমার মনে’।

১৩৩১ সালের দোলপূর্ণিমা দারুণ ঝড়ে বসন্ত-উৎসব পাত হয়ে গেলে লিখলেন ‘রুদ্ধবেশে কেমন খেলা কালো মেঘের স্বকুটি’।

১৯৩২ সালে, বাংলা ১৩৩৭ সনে জাপানী যুদ্ধবন্দু-পালোয়ান টাকা গাকীর প্রদর্শনীর উদ্বেগ-সংগীত হিসেবে রচনা করলেন, ‘সংকোচের বিহ্বলতা নিজের অপমান’ গানটি।

খ্রীষ্ট-জন্মোৎসব উপলক্ষে রচনা করলেন ‘একদিন যারা মেরেছিল তাঁরে গিয়ে’।

১৯৪০ সালে বেতারে রবীন্দ্রসংগীতের একটি অনুষ্ঠান শুনে রচনা করলেন ‘যারা বিহানবেলায় গান এনেছিল’।

পৌত্রী নন্দিনী দেবীর পরিণয় উপলক্ষে ১৯৩৯ সালে নিম্নলিখিত তিনটি গান রচিত হয় :

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

১ নবজীবনের ষাট্যাপথে ;

২ প্রেমের মিলনদিনে ;

৩ সুমঙ্গলী বধু ।

‘এ মণিহার আমায় নাহি সাজে’ ও ‘আমায় বোলোনা গাহিতে বোলোনা’ গানদুটিও বিশেষ ঘটনাকে কেন্দ্র করেই রচিত হয়েছিল ।

এরূপ আরো অনেক গানের উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে যা বিশেষ বিশেষ ঘটনাকে কেন্দ্র করে রচিত হয়েছে । তবে এটাও লক্ষ্য করবার বিষয় যে, বিশেষ কোনো ঘটনাকে উপলক্ষ করে কোনো কোনো গান রচিত হলেও, সেইসব গান পরবর্তীকালে সাধারণভাবে বিশালতর ক্ষেত্রে প্রযুক্ত হয়েছে । উদাহরণস্বরূপ ‘প্রেম এসেছিল নিঃশব্দ চরণে’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায় । গানটি মানব-প্রেমিক এন্ডরুজ সাহেবের মৃত্যুকে উপলক্ষ করে রচিত হলেও, এটিকে সাধারণ-ভাবে প্রেমের গান হিসেবে গণ্য করে পরে গাওয়া হয়েছে ।

আবার কোনো কোনো ক্ষেত্রে গানের কথা সামান্য বদল করে তাকে একটা বিশেষ অনুষ্ঠানের উপযোগী করে তোলা হয়েছে ; যথা—‘হে চির নতুন আজি এ দিনের প্রথম গানো/জীবন আমার উঠুক বিকাশ তোমার পানে’ গানটির ‘জীবন আমার’ এই দুটি কথার বদলে ‘জীবন দৌহার’ করে নিয়ে তাকে বিবাহের উপযোগী গানে পরিণত করা হয়েছে ।

রবীন্দ্রসংগীত-রচনায় পারিপার্শ্বিকের প্রভাব

আমরা সকলেই জানি যে আগ্রমে বাস করার সময়ে নানা প্রয়োজনে ও অনেকের ফরমাইসে রবীন্দ্রনাথকে অনেক গান রচনা করতে হয়েছিল । কিন্তু এছাড়াও কিছু গান আছে যাদের রচনায় পারিপার্শ্বিকের প্রভাব অনেকটা কাজ করেছে । এরূপ অবস্থায় সৃষ্ট কয়েকটি গানের উদাহরণ নীচে দেওয়া হলো ।

শোনা যায়, ট্রেনে যেতে ট্রেনের যে চলমান গতি ও ছন্দ তা থেকে সৃষ্টি হলো ‘চলি গো চলি ষাই গো চলি’ গান । আবার কোনো নদীর স্রোতরঙ্গ-ভঙ্গী-দর্শনে নারী রচিত হয় ‘ওগো নদী আপন বেগে পাগলপারা’ গানটি ।

লৌহিত সমুদ্রে জাহাজ চলেছে বিলেতের পথে । সমুদ্রের আর আকাশের নিবিড়তায় কবির মনে অপরাধের ছোঁয়া লাগল । সেই প্রভাবে তিনি রচনা করলেন ‘প্রাণ ভারিয়ে তুষা হরিরে’ গানটি । এইসময়কার তাঁর মনের ভাব তিনি এইভাবে এক লেখায় ব্যক্ত করেছেন : “আজ সকালে ছাদের উপর রেলিঙ ধরিয়া দাঁড়াইয়াছিলাম । আকাশের গা-এর নীল ও সমুদ্রের নিবিড় নীলিমার মাঝখান দিয়া পশ্চিম দিগন্ত হইতে মৃদু শীতল বাতাস আসিতোছিল । আমার ললাট

মাধুর্যে অভিষিক্ত হইল। আমার মন বলিতে লাগিল : এইতো তাঁহার প্রসাদ সুরপ্রবাহ...এই অনিবৰ্চনীয় মাধুর্য কি জলে। ইহা কি বাতাসে। এই ধারণার অতীতকে কে ধারণ করিতে পারে। ইহাই আনন্দ, ইহাই প্রসাদ।” (২২ জেষ্ঠ, ১৩১৯)

কোনো কোনো সময়ে তাঁর গানে পারিপার্শ্বিকের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়, আবার কোনো কোনো সময়ে দেখা যায় যে তিনি পারিপার্শ্বিকের প্রভাব থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত। যেমন পাশ্চাত্য সংগীতের আদর্শে রচিত ‘প্রাণ ভরিয়া তুষা হারিয়ে’, ‘সুন্দর বটে তব অঙ্গদখানি,’ ‘নয় নয় এ মধুর খেলা’ গানগুলি বিদেশগামী জাহাজে বসেই তিনি রচনা করেছেন।

‘জানি গো দিন যাবে’ বাউলাঙ্গ গানটি, ‘মধুর তোমার খেই যে না পাই’, ‘চাহিরা দেখো রসের স্রোতে’, ‘দিনের বেলায় বাঁশী তোমার’—এইসব পুরোপুরি বাংলা গানের আদর্শে কথা ও সুরের সমন্বয়ে অপূর্ব রাবীন্দ্রক সৃষ্টি হয়েছে বিদেশে বসেই।

রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন : “কারোয়ার হইতে ফিরিবার সময় (১৮৮৩) জাহাজে প্রকৃতির প্রতিশোধ-এর কয়েকটি গান লিখিয়াছিলাম। বড়ো একটি আনন্দের সঙ্গে প্রথম গানটি জাহাজের ডেকে বসিয়া সুর দিয়া গাহিতে গাহিতে রচনা করিয়াছিলাম—

হৃদে গো নন্দরাণী
আমাদের শ্যামকে ছেড়ে দাও
আমরা রাখাল বালক গোষ্ঠে যাব
আমাদের শ্যামকে দিয়ে যাও।

সকালের সূর্য উঠিয়াছে, ফুল ফুটিয়াছে, রাখাল বালকেরা মাঠে যাইগেছে, সেই সূর্যোদয়, সেই ফুলফোটা সেই মাঠে বিহার তাহারা শূন্য রাখিতে চায় না। সেইখানেই তাহারা তাহাদের শ্যামের সঙ্গে মিলিত হইতে চাহিতেছে। সেইখানেই অসীমের সাজপরা রূপটি তাহারা দেখিতে চায়। সেইখানেই মাঠে মাঠে বনে পর্বতে অসীমের সঙ্গে আনন্দের খেলায় যোগ দিবে বলিয়াই তাহারা বাহির হইয়া পাড়িয়াছে।”

—সংগীতচিন্তা, পৃ. ১৯০-৯১।

এখানে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে জাহাজে বসে থাকলেও সমুদ্র বা তার পারিপার্শ্বিক তাঁর মনে কিছুমাত্র প্রভাববিস্তার করতে পারেনি। জাহাজে বসে তিনি যে দৃশ্যের প্রভাবে গানটি বেঁধেছেন তা পুরোপুরি বাংলাদেশের।

রবীন্দ্রনাথ প্রায় সারা পৃথিবী পরিভ্রমণ করেছেন ও তাঁর সংগীতরচনার পটভূমি প্রায় সারা বিশ্ব। কিন্তু দেখা যায় যে সমুদ্র বা পর্বত তাঁকে তেমন

আকর্ষণ করতে পারেনি ও এদের বা বিদেশের পরিবেশের প্রভাব তাঁর সংগীত-সৃষ্টিতে বিশেষ পড়েনি। সমুদ্র সম্বন্ধে ‘য়ুরোপ প্রবাসীর পত্রে’ (১৮৮১) তিনি লিখেছিলেন :

“কল্পনায় সমুদ্রকে যা মনে করতেন সমুদ্রে এসে দেখি তার সঙ্গে অনেক বিষয় মেলেনা। তাঁর থেকে সমুদ্রকে খুব মহান বলে মনে হয়, কিন্তু সমুদ্রের মধ্যে এলে আর ততটা মনে হয় না। তার কারণ আছে। আমি যখন বিশ্বের উপকূলে দাঁড়িয়ে সমুদ্র দেখতাম তখন দেখতাম দূর দিগন্তে গিয়ে নীল জল নীল আকাশে মিশিয়ে গিয়েছে। কল্পনায় মনে করতেন যে একবার যদি ওই দিগন্তের আবরণ ভেদ করতে পারি—ওই দিগন্তের স্ববীজিকা উঠাতে পারি—অমনি আমার সমুদ্রের এক অকূল অনন্ত সমুদ্র একেবারে উথলে উঠবে, ওই দিগন্তের পর যে কী আছে তা আমার কল্পনাতেই থাকত, তখন মনে হতনা ওই দিগন্তের পর আর এক দিগন্ত আসবে। কিন্তু যখন সমুদ্রের মধ্যে এসে পড়ি তখন মনে হয় যে জাহাজ যেন চলছেনা, কেবল একটি দিগন্তের গাঁড়ির মধ্যে বসে আছে। আমাদের কল্পনার পক্ষে সে দিগন্তের সীমা এত সংকীর্ণ যে মন কেমন হুঁত হয়না।” —প্রথম পত্র।

পাহাড় সম্বন্ধে তিনি ভানুসিংহের পত্রাবলীতে বলেছেন :

“পাহাড় আমার কেন ভালো লাগেনা বলি—সেখানে গেলে মনে হয় আকাশটাকে যেন আড়কোলা করে ধরে একদল পাহারাওয়ালার হাতে জিম্মা করে দেওয়া হয়েছে, সে একেবারে আশ্চর্য্যবোধ বাধা। আমরা মর্তবাসী মানুষ—সীমাহীন আকাশে আমরা মৃত্তিকার রূপটি দেখতে পাই—সেই আকাশটাকেই যদি তোমার হিমালয় পাহাড় একপাল মহিষের মতো শিং গুঁটিয়ে মারতে চায় তাহলে সেটা আমি সহিতে পারিনে। আমি খোলা আকাশের ভক্ত, সেইজন্য বাংলা-দেশের বড়ো বড়ো দিলদরাজ নদীর ধারে অব্যাহত আকাশকে ওস্তাদ মেনে তার কাছে আমার গানের গলা সেধে এসেছি—” —স্বাভাৱ্য তৃতীয় দিবসে, ১৩২৬।

মংগু থেকে শান্তিনিকেতনের সংগীতভবনের প্রাক্তন অধ্যক্ষ শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদারের কাছে লেখা এক চিঠিতেও কবি তাঁর সংগীতসৃষ্টিতে পাহাড়ের গৌণ ভূমিকা সম্বন্ধে অনুরূপ মতামত ব্যক্ত করেছেন : “এখানে আমার শরীরটা হয়তো ভালো আছে—কিন্তু এ পর্যন্ত পাহাড়পর্বতের সঙ্গে আমার ভালো করে মনের মিল হয়নি। মনে হয় যেন এখানে আমার মনের চারিদিকে সব পাহারা বসিয়ে দিয়েছে। সমভূমির মানুষ বিষম ভূমিতে বাধা পাই যেন সমস্তকণ। আমি যে বর্ষাঋণের কবি সে-বর্ষা এখানে যথেষ্ট জায়গা পায়না—তার বড়ো রাস্তাটা খোলসা পায় বোলপুরের মাঠে, পূর্বের হাওয়ায় একেবারে এসে পৌঁছয় কবির হৃদয়ে, সেখানকার নীড়ে মেঘমল্লারের কাকলী জেগে ওঠে ছুটে আসা বৃষ্টি-

ধারার শব্দ শব্দে । এ বৎসর এই পাহাড়ে বর্ষার গানের আশা কোনো না । বর্ষার অভ্যর্থনার ভার তোমাদেরই উপর রইল ।”

—গৌরীপদ লজ, ৭ই আষাঢ়, ১৩৪৫ ।

রবীন্দ্রসংগীতকে ভালোভাবে পর্যালোচনা করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে পরিবেশের মধ্যে নদী ও আকাশ তাঁর গানে বিশেষ প্রভাব বিস্তার করে আছে । এই বিষয়ে ভানুসিংহের পত্রাবলীতে কবি বলেছেন :

“নদী আমি ভারি ভালোবাসি, আর ভালোবাসি আকাশ । নদীতে আকাশে চমৎকার মিলন রঙে রঙে আলোয় ছায়ায় ঠিক যেন আকাশের প্রতিধ্বনির মতো । আকাশ পৃথিবীতে আর কোথাও আপনার সাড়া পায়না এই জলের উপর ছাড়া ।”

—২ শ্রাবণ, ১৩২৯ ।

এটা বিশেষ লক্ষ্য করবার বিষয় যে বিদেশে বসে থাকলেও সংগীতরচনার সময় তাঁর মন সব সময়েই পড়ে থাকতো এই নদীমাতৃক শস্যশ্যামলা বাংলা-দেশের দিকেই, বিশেষ করে বীরভূমের বা শান্তিনিকেতনের ও ফেলে আশা পশ্চাতীরের পটভূমিই তাঁকে সংগীতরচনায় বিশেষভাবে অনুপ্রেরণা জুগিয়েছে ।

এখানে দৃষ্টান্তস্বরূপ আমি দুটি বর্ষার গানের উল্লেখ করছি যাতে বীরভূমের ও পশ্চাতীরের পরিবেশ ফুটে উঠেছে :

“আজ বারি ঝরে ঝরঝর ভরাবাদরে

আকাশ-ভাঙা আকুল ধারা কোথাও না ধরে ।

শালের বনে থেকে থেকে ঝড় দোলা দেয় হেঁকে হেঁকে

জল ছুটে যায় এঁকে বেঁকে মাঠের পুরে

আজ মেঘের জটা উড়িয়ে দিয়ে নৃত্য কে করে ॥

ওরে বৃষ্টিতে মোর ছুটেছে মন, লুটেছে এই ঝড়ে ।”

এই গান পরিপূর্ণভাবেই বীরভূমের পরিবেশ ব্যক্ত করছে ।

অন্য গানে :

“নীল নবঘনে আষাঢ় গগনে তিল ঠাই আর নাইরে

ওগো আজ তোরা বাসনে ঘরের বাহিরে ॥

বাদলের ধারা ঝরে ঝরো ঝরো, আউষের ক্ষেত জলে ভরো ভরো

কালিমাথা মেঘে ওপারে আঁধার ঘনিয়েছে দেখ চাহিরে ॥

ওই শোনে শোনে পারে বাবে বলে কে ডাকিছে বুঝি মাঝিরে

খেয়া পারাপার বন্ধ হয়েছে আজিরে ।”

পশ্চাতীরের পরিবেশ সুস্পষ্টভাবে এখানে আভাসিত । আবার কোনো কোনো গানে রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রিয় দুটি প্রাকৃতিক পরিবেশ—পশ্চাতীর এবং

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বীরভূমের পরিবেশ—একসঙ্গে মিশিয়ে দিয়েছেন। উদাহরণস্বরূপ, ‘বাদলধারা হলো সারা’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায়।

এতে “ছাড়ল থেয়া ওপার হতে ভাদ্রাদিনের ভরা স্রোতেরে
দুলছে তরী নদীর পথে তরঙ্গ বন্ধুর”

এই অংশে পশ্চাতীরের পরিবেশ ব্যক্ত হয়েছে ;

ও “কদমকেশর ঢেকেছে আজ বনপথের ধূলি
মোমাছিরা ফেলাবনের পথ গিয়েছে ভূলি।”

—এই অংশে যেন শান্তিনিকেতনের আগ্রমের ছবিটিই ফুটে উঠেছে।

কাব্যসংগীত

কাব্যসংগীত বলতে আমরা সাধারণত বুঝে থাকি সেইসব সাংগীতিক রচনা যেগুলি প্রধানত রচিত হয়েছিল কবিতারূপে এবং পরে সুর সংযোজিত হয়ে গানের দলে স্থান করে নিয়েছে। এজন্যে এই ধারার অনেক গানকে গানের তালিকায় উল্লেখ না করে (সুর অনেক পরে সংযোজিত হওয়ায়) আলাদা ভাবে আলোচনা করা হয়েছে।

মূলত কবিতা হিসেবে সৃষ্টি হয়েছিল বলে, এই কাব্যসংগীতগুলি দীর্ঘতর ও দীর্ঘ কবিতায় সুরারোপ করেছেন বলে এতে নানা ছন্দ, লয় ও সুরের আগ্রহ নিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। বড় কবিতায় সুরযোজনা হয়েছে বলে কবিতাটি যেমন হৃদয়াবেগের নানা অন্তর্ভূতিকে খেলাতে খেলাতে এগিয়ে নিয়ে গেছে, গানে প্রযুক্ত রাগিণী বা সুরও ভাবের সঙ্গে মিল রেখে আপনাকে বিস্তার করতে করতে কবিতার সঙ্গে বয়ে চলেছে। সেইজন্যে এইসব গানে একই সুরের পুনরাবৃত্তি বড় একটা দেখা যায় না, রবীন্দ্রনাথের অন্যান্য গানে কলি ও তুক হিসেবে সুরের যে একটা প্রারম্ভ থাকে—যথা, স্থায়ীতে যে সুরাবিন্যাস সম্ভারীতেও তাই, আবার অন্তরাতে যা আভোগেও তাই—এইসব গানে অনুপস্থিত।

এইরূপ রচনাপদ্ধতির মধ্যে বিলাতী সুর যোজনার একটা প্রভাব প্রচ্ছন্নভাবে রয়েছে বলে মনে হয়। ভাগনার ও স্পেনসার সুরযোজনার ব্যাপারে যে মতবাদ প্রচার করেছিলেন, এই ধারার গানগুলিতে তার প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। এইসব মতবাদের প্রভাবে কবির মনে এই ধারণা জন্মেছিল যে, কবিতা যেমন ভাব থেকে ভাবান্তরে, অবস্থা থেকে অবস্থান্তরে যেতে পারে—গানগুলিকে সেই পথে পরিচালিত করে চলমান করা সম্ভব। তিনি লিখলেন “গতিশীল ভাব যে সংগীতের পক্ষে একেবারে অননুসরণীয় তাহা নহে”। এই মতবাদকে

বাস্তবে রূপ দেবার জন্যে তাঁর সংগীতসৃষ্টির প্রথম যুগে চলনশীল গান রচনা করলেন ‘আমার প্রাণের’ পরে চলে গেল কে’। নানা রাগের সংমিশ্রণে সৃষ্ট এই গানে সুদূর ভাবের সঙ্গে মিল ও সামঞ্জস্য রেখে নানা ভাবে আপনাকে বিস্তার করতে করতে বয়ে চলেছে—একই সুরের পুনরাবৃত্তি বড় একটা নজরে পড়ে না।

অবশ্য এটা অনস্বীকার্য যে, যদিও রবীন্দ্রনাথ এই ধারার গান রচনায় গোড়ার দিকে বিলাতী সুরযোজনায় আদর্শে কিছুটা প্রভাবান্বিত হয়ে থাকবেন, কিন্তু পরবর্তী কালে তাঁর অন্যান্য ধারার গানের মতো এইজাতীয় গানকেও একটা স্বকীয়তা প্রদান করে তাদের একটা রাবীন্দ্রিক সৃষ্টিতে পরিণত করেছেন।

এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের কাব্যসংগীতের কিছু উল্লেখযোগ্য গানের তালিকা টাল্লিখিত হলো :

- ১ খাঁচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাটিতে,
- ২ কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি,
- ৩ তুমি কি কেবলি ছবি,
- ৪ নহ মাতা নহ কন্যা,
- ৫ নীলনবধনে আষাঢ় গগনে,
- ৬ ওগো কিশোর আজি,
- ৭ হে নিরুপমা, হে নিরুপমা,
- ৮ ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে,
- ৯ নৃত্যের তালে তালে,
- ১০ ওগো শেফালিবনের মনের কামনা,
- ১১ হৃদয় আমার নাচেরে আজিকে,
- ১২ আমার গোখলিলগন,
- ১৩ এ শব্দ অলস মায়া,
- ১৪ আমরা দুজনা স্বর্গখেলনা,
- ১৫ প্রাণে মোর শিরীষশাখায়,
- ১৬ যখন পড়বেনা মোর পায়ের চিহ্ন।

অন্যান্য গানের মতো এই ধারার গান রচনাতেও রবীন্দ্রনাথ শেষযুগে অধিকতর দক্ষতা অর্জন করেছিলেন ও তা প্রথমযুগে রচিত ‘আমার প্রাণের’ পরে চলে গেল কে’ গানটির সঙ্গে শেষযুগে সুদূরারোপিত গান ‘হে নিরুপমা’, ‘ওগো কিশোর আজি’ বা ‘কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি’ গানগুলির তুলনা করলেই পরিষ্কার বোঝা যাবে।

এই প্রসঙ্গে আমি দুটি কাব্যগীতির বিশেষভাবে উল্লেখ ও আলোচনা

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

করতে চাই, যা থেকে বোঝা যাবে যে প্রথমে এই ধারার গান রচনায় বিদেশী সুর যোজনায় প্রভাব থাকলেও শেষদিকে তার প্রভাব কাটিয়ে রবীন্দ্রনাথ এই ধারার গান রচনায় পুরোপুরি মৌলিক ও রাবীন্দ্রিক হয়ে উঠেছেন।

প্রথমে আমি ‘কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি’ গানটি নিয়ে আলোচনা করতে চাই। গানের বাঁধা ছন্দকে ভেঙে আবৃত্তির ধরনটিকে বজায় রেখে অভিনয়ের চণ্ডে এই গানটি গাইতে হয়। এই গানে ‘কালো’ শব্দটিকে অবিকল কথার সুরে রাখা হয়েছে। ‘ধানের খেতে খেলিয়ে গেলো ঢেউ’ পঙ্তিটিতে সুরে যেন ধানের ক্ষেতে ধানের শীষের দোলার ভাবটি ধরা পড়েছে। ভাবের সঙ্গੇ সামঞ্জস্য রেখে এক এক কলিতে এক এক রাগিণীর সার্থক প্রয়োগ হয়েছে। বস্তুত কিছুটা কথকতা, অভিনয়, কীর্তনের ঢং ও রাগরাগিণীর মিশ্রণে সৃষ্ট এই গানটিকে সংগীতে এক অভিনব ও দৃঃসাহসিক প্রচেষ্টা বলা যেতে পারে।

এই ধারার আর একটি উল্লেখযোগ্য সংগীতসৃষ্টি হলো ‘হে নিরুপমা’ গানটি। এই গানটিতে ঠটি কলিতেই ভিন্ন ভিন্ন ঠটি রাগ ব্যবহৃত হয়েছে ; শব্দ তাই নয়, প্রত্যেক কলিতেই ছন্দান্তর ঘটানো হয়েছে।

হিন্দুস্থানী সংগীতে রাগমালা পরিবেশন করার রীতি আছে। তাতে ওস্তাদরা না থেমে, পদার হেরফের করে পর পর বিভিন্ন রাগ পরিবেশনে তাঁদের মনুসীমানা দেখিয়ে থাকেন। কিন্তু তাঁরা এইসব ক্ষেত্রে বিভিন্ন রাগ পরিবেশন করলেও তাঁদের গানে ছন্দ বা তাল একই থাকে—রাগ থেকে রাগান্তরে যাবার সময় ছন্দ থেকে ছন্দান্তরে যেতে বড় একটা দেখা যায় না। সেই বিচারে ‘হে নিরুপমা’ জাতীয় গানে রবীন্দ্রনাথ ওস্তাদদের রাগমালা সৃষ্টির চেয়ে এক ধাপ এগিয়ে গিয়ে কিছুটা বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেছেন বলাটা বোধ হয় খুব একটা অন্যায় হবে না।

তাঁর অন্যান্য ধারার, বিশেষ করে ছোট গানের সঙ্গে এইসব গানের এই তফাত যে, আকারে ছোট গানের সুর ও ছন্দ প্রয়োগে যে নৈপুণ্যের প্রয়োজন তার চাইতে দীর্ঘতর কবিতায় সুর-সংযোজনায় অধিকতর দক্ষতার প্রয়োজন। কবি তাঁর শেষজীবনে সেই দক্ষতা অর্জন করেছিলেন ও এই ধারার গান রচনায় সিদ্ধকাম হয়েছিলেন বলেই নৃত্যনাট্যগদ্যলিতে সুরযোজনা করা তাঁর পক্ষে অনেকটা সহজ হয়ে গিয়েছিল। এইসব প্রবন্ধ বা কাব্যগীতিগদ্যলিকে তাঁর নৃত্যনাট্যের অভিনয় ও সংলাপভঙ্গী গানগদ্যের পূর্বসূরী বলাটা বোধহয় খুব একটা অসঙ্গত হবে না।

পাশ্চাত্য সংগীত ও রবীন্দ্রনাথের গান

আমরা সকলেই জানি যে প্রথমযুগের সংগীতসৃষ্টিতে, বিশেষ করে ‘বাল্মীকি-প্রতিভা’, ‘কালমৃগয়া’ ও কিছুটা পরিমাণে ‘মায়ার খেলা’ গীতিনাট্য রচনা করার সময় রবীন্দ্রনাথ কিছু বিলাতী গান ভেঙে তাদের উপর ভিত্তি করে কিছু বাংলা গান রচনা করে এসব গীতিনাট্যে ব্যবহার করেছিলেন। সেই সময়কার বিলাতী ভাঙা গানের মধ্যে—‘কালী কালী বল রে’, ফুলে ‘ফুলে ঢলে ঢলে’, ‘সকল ফুরালো’, ‘মানা না মানিলি’, ‘তবে আয় হবে আয়’, ‘পূরানো সে দিনের কথা’, ‘কতবার ভেবেছিলাম’—এইসব গান বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই সমস্ত অনেক গানই ইংরেজী, স্কচ বা আইরিশ গানের সুরে ভাঙা। Thomas Moore এর Irish melodies থেকে কিছু সুরও কবি গ্রহণ করেছিলেন—এর মধ্যে Go where glory waits thee থেকে ভাঙা ‘মানা না মানিলি’, ‘মরি, ও কাহার ‘বাছা’, ওহে দয়াময়, নিখিল আশ্রয়’, ‘আহা আজি এ বসন্তে’—গানগুলির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে।

পর্যন্তী যুগে রবীন্দ্রনাথ আর বিলাতী গান ভেঙে তাঁর কোনো গান রচনা করেননি। কিন্তু তাঁর কিছু গানে পাশ্চাত্য সুরের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। দ্বিতীয় যুগের তাঁর গান রচনার যে বৈশিষ্ট্য অর্থাৎ ভাঙা গানের চেয়ে বীভিন্ন ধারার গানের উপাদানকে অবলম্বন করে স্বাধীন ও মৌলিক সংগীতসৃষ্টি—এইসব গানেও তা লক্ষ্য করা যায়। উদাহরণস্বরূপ, মধ্যযুগে পাশ্চাত্য সংগীতের সুরারোপের আদর্শে রচিত ক’টি গানের কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায় :

- ১ সুন্দর বটে তব অঙ্গদখানি,
- ২ প্রাণ ভরিয়া তুষা হরিয়া,
- ৩ নয় না এ মধুর খেলা,
- ৪ তোমার হলো শূন্য
- ৫ আমার সকল রসের ধারা,
- ৬ হারে রে রে রে রে আমার ছেড়ে দে,
- ৭ প্রাণ চায় চক্ষু না চায়।

—এইসমস্ত গানে ইংরেজী বা পাশ্চাত্য সংগীতের সুর প্রয়োগের প্রভাব সুস্পষ্টভাবে লক্ষ্য করা যায়। এইসমস্ত গানে রবীন্দ্রনাথের অন্যান্য গানের মীড় প্রয়োগের চেয়ে পাশ্চাত্য সংগীতের আদর্শে খাড়া-খাড়া ও কাটা-কাটা ভাবে স্বর-প্রয়োগ করা হয়েছে।

এ ছাড়া রবীন্দ্রনাথ যেসব বড়ো বড়ো কবিতায় সুরারোপ করেছেন ও যেসমস্ত গানকে আমরা কাব্যগীতি বলি, তাতেও বিদেশী সংগীতরচনাকার ভাণ্ডার

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ও স্পেনসারের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। এর বিস্তৃত ব্যাখ্যা কাব্যসংগীতের বেলায় করা হয়েছে বলে এখানে আর এই নিয়ে আলোচনা করা হলো না।

সংগীতের রূপায়ণের ব্যাপারে যদিও ভারতীয় সংগীত-রচয়িতারা চিরকাল শিল্পীর স্বাধীনতা ও মৃদু সুরবিহারের স্বাধীনতা স্বীকার করে এসেছেন, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে শিল্পীদের সেই প্রকার স্বাধীনতা দেবার বিরোধী ছিলেন। যুরোপীয় সংগীতের মতো তাঁর দেওয়া সুর ও ছন্দের নির্দিষ্ট কাঠামোকে কঠোর ভাবে অসুসরণ করে তাঁর গান রূপায়িত হোক এটাই ছিল তাঁর একান্ত ইচ্ছা। কবির এরূপ মনোভাবের কারণ বিদেশী সংগীত-সমালোচক আর্নল্ড বাকে এই-ভাবে ব্যাখ্যা করেছেন :

“He was the first composer in India to regard his songs as individual entities into which other singers should not introduce their own variations as they habitually do when singing anybody's songs. He is undoubtedly the first Indian composer who felt his compositions were finished pieces of work where ornaments were admissible only where he himself had intended them to be. A change in the melody, a change in rhythm and an extra trill or run here and there only could detract from the original meaning. As he felt strongly that his melody expressed the hidden sense of his words, a change from what he had composed, meant without fail, a falsification of his intentions. This means a change from the general Indian attitude which could probably never have occurred, had Rabindranath, not at one time realized the beauty of the composition of an European song in its finished perfection.”

এই যে তাঁর গানকে একটি নির্দিষ্ট কাঠামোতে বেঁধে দেওয়ার রীতি কবি অনুসরণ করেছিলেন, তার প্রেরণা তিনি পেয়েছিলেন পাশ্চাত্য সংগীত থেকেই।

কিন্তু এই যে তিনটি পাশ্চাত্য ধারার গানের প্রভাবের কথা বলা হলো, এগুলি তাঁর গানকে পরিবেশন বা গঠনের দিক থেকে প্রভাবান্বিত করলেও, অন্য দিক দিয়ে পাশ্চাত্য সংগীতের আর একটি প্রভাব তাঁর গানে পড়েছিল যা তাঁর গানকে ভাবের ও রসের দিক দিয়ে বৈচিত্র্যশীল করে তুলতে বিশেষ সাহায্য করেছিল।

এই প্রভাবটিকে ভালো করে বুঝতে হলে ইয়োরোপীয় বা পাশ্চাত্য সংগীত

ও তার সঙ্গে আমাদের সংগীতের পার্থক্য কোথায় তা হৃদয়ঙ্গম করা বিশেষ আবশ্যিক। অনেক বিষয়ের মতো এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথই হলেন শ্রেষ্ঠ ভাষ্যকার ও তাঁর জবানবীতেই এই ব্যাপারটি তুলে ধরবার চেষ্টা করছি।

“...আমার এই কথা মনে হয় যে যুরোপের গান এবং আমাদের গানের মহল যেন ভিন্ন; ঠিক এক দরজা দিয়া হৃদয়ের একই মহলে যেন তাহারা প্রবেশ করেনা। যুরোপের সংগীত যেন মানুষের বাস্তব জীবনের সঙ্গে বিচিত্রভাবে জড়িত। তাই দেখিতে পাই সকল রকমেরই ঘটনা ও বর্ণনা আশ্রয় করিয়া যুরোপে গানের সুর খাটানো চলে; আমাদের দিশি সুরে যদি সেরূপ করিতে যাই, তবে অশুভ হইয়া পড়ে, তাহাতে রস থাকেনা। আমাদের গান যেন জীবনের প্রতিদিনের বেষ্টন অতিক্রম করিয়া যায়, এই জন্যে তাহার মধ্যে এত করুণা এবং বৈরাগ্য; সে যেন বিশ্বপ্রকৃতি ও মানবহৃদয়ের একটি অস্তরতর ও অনিবর্তনীয় রহস্যের রূপটিকে দেখাইয়া দিবার জন্য নিষদ্ধ, সেই রহস্যলোক বড়ো নিভৃত নির্জন গভীর—সেখানে ভোগীর আরামকুঞ্জ ও ভক্তের তপোবন রচিত আছে, কিন্তু সেখানে কর্মনিরত সংসারীর জন্য কোনো প্রকার সুব্যবস্থা নাই।”

—জীবনস্মৃতি, পৃ. ১০৫।

অন্য জায়গার বলেছেন : “যুরোপীয় সংগীতের মর্মস্থানে আমি প্রবেশ করিতে পারিয়াছি, এ কথা বলা আমাকে সাজেনা। কিন্তু বাহির হইতে যতটুকু আমার অধিকার হইয়াছিল তাহাতে যুরোপের গান আমার হৃদয়কে একাদিক দিয়া খুবই আকর্ষণ করিত। আমার মনে হইত এ সংগীত রোমান্টিক—রোমান্টিকের দিকটা বিচিত্রতার দিক, প্রায়শ্চৈর্যের দিক, তাহা জীবনসমুদ্রের তরঙ্গলীলার দিক, তাহা অবিরাম গতি চাঞ্চল্যের উপর আলোকছায়ার স্বন্দর সম্পাতের দিক……আমি যখনই যুরোপীয় সংগীতের রস ভোগ করিয়াছি তখনই বারম্বার মনেব মধ্যে বলিয়াছি ইহা রোমান্টিক। ইহা মানবজীবনের বিচিত্রতাকে গানের সুরে অনুবাদ করিয়া প্রকাশ করিতেছে। আমাদের সংগীতে কোথাও কোথাও সে চেষ্টা নাই যে তাহা নহে, কিন্তু সে চেষ্টা প্রবল ও সফল হইতে পারে নাই। আমাদের গান ভারতবর্ষের নক্ষত্রখচিত নিশীথনীকে ও নবোন্মেষিত অরুণরাগকে ভাষা দিতেছে। আমাদের গান ঘন বর্ষার বিশ্বব্যাপী বিরহবেদনা ও নববসন্তের বনান্তপ্রসারিত গভীর উদ্‌মানার বাক্যবিস্মৃত বিহ্বলতা।”

—জীবনস্মৃতি, পৃ. ১০৬।

“আমাদের মতে রাগরাগিণী বিশ্বসৃষ্টির মধ্যে নিত্য আছে। সেইজন্য আমাদের কালোন্নাতি গানটা ঠিক যেন মানুষের গান নয়, তাহা যেন সমস্ত

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

জগতের। ভৈরৌ যেন ভোরবেলার আকাশেরই প্রথম জাগরণ, পরজ যেন অবসন্ন রাগিশেষের নিদ্রাবিহ্বলতা....।

“ভারতবর্ষের সংগীত মানুষের মনে বিশেষ ভাবে এই বিশ্বরসটিকে রসাইয়া তুলিবার ভার লইয়াছে। মানুষের বিশেষ বেদনাগুলিকে বিশেষ করিয়া প্রকাশ করা তার অভিপ্রায় নয়।”

—সংগীতের মূল্য।

উপরোক্ত ব্যাখ্যা থেকে এটা বোঝা যায় যে যুরোপীয় সংগীত মানুষের বাস্তব জীবন, তার সুখ দুঃখ ইত্যাদি অনুভূতির সঙ্গে বিচিত্র ভাবে জড়িত। এই সংগীত মানবজীবনের নানা বিচিত্র ভাব ও অনুভূতিকে গানের মাধ্যমে প্রকাশ করেছে ও এমন কোনো বিষয় নেই যাকে অবলম্বন করে যুরোপীয় বা পাশ্চাত্য সংগীত রচিত হয়নি। সেই বিচারে যুরোপীয় সংগীতকে বিষয়বৈচিত্র্যে অনেক বেশী সমৃদ্ধ ও অগ্রসর বলা যেতে পারে। পাশ্চাত্য সভ্যতা ও তার সংগীতের সঙ্গে সংস্পর্শের ফলে, আমাদের সংগীতে যে একটা স্থায়ী অনড় ভাব আছে তা থেকে মুক্ত হয়ে পাশ্চাত্য সংগীতের অনুসারী মানবমনের সুখ দুঃখ বেদনা ইত্যাদি অনুভূতিকে ফোটাবার ও প্রতিফলন করাবার চেষ্টা সুরু হলো—রবীন্দ্রনাথের হাতে এই প্রচেষ্টা পরিপূর্ণতা ও সার্থকতা লাভ করলো। নানা আনুষ্ঠানিক ও মানবমনের নানা অনুভূতি ও অভিব্যক্তির প্রকাশক অজস্র গান তাঁর হাত থেকে আমরা পেলাম। এর ফলে আমাদের দৈনন্দিন ও সামাজিক জীবন বিশেষভাবে সংগীতের রসে সমৃদ্ধ ও প্রাণবন্ত হয়ে উঠল। বিষয়বৈচিত্র্যে সমৃদ্ধ এই যে রবীন্দ্রনাথের অনুপম সংগীতসৃষ্টি, তাকে আমরা পাশ্চাত্য সংগীতের প্রভাবেরই ফসল বলে ধরে নিতে পারি।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সবচেয়ে বড়ো কৃতিত্ব হলো এই যে, তাঁর গানে যুরোপীয় গানের সুরকে অবলম্বন করার চাইতে তিনি তাঁর গানে বেশী প্রয়োগ করেছেন ‘যুরোপীয় সংগীতের এই বিচিত্রতাকে। তিনি যুরোপীয় সংগীতের বিচিত্রতাকে তাঁর গানে সঞ্চারিত করেছেন ঠিকই, কিন্তু তা করেছেন ভারতীয় সংগীতের মূলটিকে উৎপাটিত না করে এবং আমাদের যে নৈর্ব্যক্তিক বা abstract রাগ-রাগিণী ছিল, তাকে মানব মনের নানা অনুভূতি প্রকাশের কাজে ব্যবহার করেছেন। এ একপ্রকার অসাধ্যসাধন।

রবীন্দ্রসংগীতে ছন্দ ও তাল

আমরা সকলেই জানি যে, রবীন্দ্রনাথের প্রথমসুগের সংগীত-সৃষ্টি অনেকটা সুরধর্মী ছিল ও তিনি সেইসময়ে সংগীত-রচনায় অধিকাংশ শাস্ত্রীয় সংগীতের

অনুশাসনের গম্ভীর অতিক্রম করতে পারেননি। তাঁর সেইসময়কার রচিত গানে হিন্দুস্থানী সংগীতের প্রায় সবরকম ভারী তালই, যথা—চোতাল, ধামার, সুরফাঁতা, তেওড়া, আড়খেমটা, আড়া চোতাল, এমনকি পঞ্চম সোয়ারী (গান : আজি মোর স্বারে) ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায় এবং সেগদলি শাস্ত্রীয় সংগীতের অনুশাসন অর্থাৎ সম-ফাঁক এইসব নির্দিষ্ট নিয়ম মেনে চলেছে। কিন্তু সংগীত-সৃষ্টিতে যতই এগিয়েছেন ততই তাঁর গান সুরধর্মী থেকে কাব্যধর্মী হয়ে উঠেছে ও তালপ্রয়োগেরও রূপান্তর ঘটেছে।

তাঁর গান শুধি কাব্যধর্মী হয়ে উঠেছে ততই কবিকে গানের বাণীর অখণ্ডতা রক্ষা করার জন্য নানাপ্রকার ছন্দ ও তাল উদ্ভাবনের কথা ভাবতে হয়েছে ও সেই করতে গিয়ে তাঁর মধ্যযুগের সংগীত-সৃষ্টির সময় কতকগুলি নতুন মাত্রা ও ছন্দ-বিন্যাস-স্বকৃত তাল সৃষ্টি বা পুনঃপ্রবর্তন করতে হয়েছে। এব বিস্তৃত বিবরণ রবীন্দ্রনাথের মধ্যযুগের সংগীত-সৃষ্টির সময়ে তালের উপর পরীক্ষা-নিবীক্ষা সম্বন্ধে আলোচনা করার সময় বলা হয়েছে।

বিস্তৃত রবীন্দ্রনাথের কাছে তাঁর গানে কথা ও সুরের সমন্বয়ই চিরকাল প্রাধান্য পেয়ে এসেছে। গানে এই সমন্বয়ের স্বার্থে রূপায়ণের পথে যদি রাগ-রাগিণীর শাস্ত্রীয় স্বরূপ বা তালের বিভাগ বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছে, তবে তিনি সেই বাধাকে অগ্রাহ্য করে রাগের শাস্ত্রীয় রূপকে এদিক ওদিক করে তাল ও ছন্দকে নতুন ভাবে সাজাতে শিখা বোধ করেননি।

বাংলা গানে তাল ও ছন্দ প্রয়োগ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মতামত অত্যন্ত সুস্পষ্ট ছিল ও তিনি এই বিষয়ে তাঁর মতামত এইভাবে ব্যক্ত করে গেছেন :

“তাল জিনিসটা সংগীতের হিসাব বিভাগ। এর দরকার খুবই বেশী সেকথা বলাই বাহুল্য কিন্তু দরকারের চেয়েও কড়াকাঁড়টা যখন বড়ো হয় তখন দরকারটাই মাটি হইতে থাকে। তবু আমাদের দেশে এই বাধাটাকে অত্যন্ত বড়ো করিতে হইয়াছে, কেননা মাঝারির হাতে কতক।

“সংগীতের একটা প্রধান অঙ্গ তাল। আমাদের আসরের সবচেয়ে বড়ো দাওয়া এই তাল লইয়া। গানবাজনার ঘোড়দৌড়ে গান জেতে কি তাল জেতে এই লইয়া বিষম মাতামাতি। দেবতা যখন সজাগ না থাকেন তখন অপদেবতার উৎপাত এমনি করিয়াই বাড়িয়া ওঠে।”

—সংগীতের মন্দির।

“তালও ভাবপ্রকাশের একটা অঙ্গ। যেমন সুর তেমনি তালও আবশ্যকীয়। ...অতএব ভাবের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তালও দ্রুত এবং বিলম্বিত করা আবশ্যিক। সর্বগ্রহী যে তাল সমান রাখিতেই হইবে তাহা নয়। ভাবপ্রকাশকে মন্থ

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

উদ্দেশ্য করিয়া সুর ও তালকে গোণ উদ্দেশ্য করিলেই ভালো হয়। ভাবকে স্বাধীন করিয়া দেওয়া আবশ্যিক, নহিলে তাহারা ভাবকে চারদিকাহইতে বাঁধিয়া রাখে। এই সকল ভাবিয়া আমার বোধ হয় আমাদের সংগীতে যে নিয়ম আছে সে যেমন তেমন করিয়া ঠিক একই স্থানে সমে আসিয়া পড়িতেই হয়, সেটা উঠাইয়া দিলে ভালো হয়।”

—সংগীত ও ভাব।

“কলার বিকাশ সামঞ্জস্যে, কৌশলের বিকাশ স্বন্দেহ। ছন্দের একটা দিক আছে সেটাকে বলা যেতে পারে কৌশল। কিন্তু তার চেয়ে আছে বড় জিনিস, সেটাকে বলি সৌষ্ঠব। বাহাদুরী তার মধ্যে নেই। সমগ্র কাব্যসৃষ্টির কাছে ছন্দের আত্মনিবেদনে তার উদ্ভব। কাব্য পড়তে গিয়ে যদি অনুভব করি যে ছন্দ পড়ছি, তা হলে সেই প্রগল্ভ ছন্দকে ধিক্কার দেবো।”

উপরে কবিতার ছন্দ ও তার বাড়াবাড়ি সম্বন্ধে কবির যে মন্তব্য, তা গানে তালের প্রয়োগ ও তাতে আড়িকুড়াড়ী প্রয়োগ করে গানকে তাল বা ছন্দপ্রধান করে ভাবকে ক্ষুণ্ণ করা সম্বন্ধেও সমভাবে প্রযোজ্য।

তবে এটা লক্ষ্য করবার বিষয় যে, গানে তালের প্রয়োগ সম্বন্ধে একটা সুদৃপ্ত ধারণা যদিও গোড়া থেকেই কবির মনে ছিল কিন্তু তাকে বাস্তবে রূপ দেবার চেষ্টা আরম্ভ করেছিলেন তাঁর সৃষ্টির মধ্যযুগ থেকে। আমরা ‘গীতাজলি’, ‘গীতালি’ ও ‘গীতামাল্য’র গানে দেখতে পাই যে, তাঁর আগের যুগের ব্যবহৃত ভারী তালের ব্যবহার কমে আসছে ও মধ্যযুগে কিছু নতুন তাল উদ্ভাবন বা প্রবর্তন ছাড়া গান সহজ সরল ছন্দযুক্ত তাল, যথা—দাদরা, কাহারবা, ষষ্ঠী এইসব তালেতেই বেগীর ভাগ গান রচনা করেছেন। মধ্যযুগে প্রবর্তিত একমাত্র ষষ্ঠীতাল ছাড়া অন্যসব প্রবর্তিত তাল, যথা—একাদশী, নবতাল, নবপঞ্চ ইত্যাদিকে তিনি পরবর্তীকালে আর ব্যবহার করেননি। পরবর্তীকালে ভারী ভারী তালের ব্যবহার বা অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ-মাত্রা-সংবলিত নতুন নতুন তাল উদ্ভাবন বা প্রবর্তনের চাইতে কম মাত্রাবিগিষ্ট সহজ সরল তালের প্রয়োগ ও এইসব তালে বিবিধ প্রসবন বা accent প্রয়োগ করে গানের ছন্দবৈচিত্র্য আনার দিকে মন দিয়েছিলেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ নিম্নোক্ত গানগুলির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে :

- ১ এবেলা ডাক পড়েছে—সমের ১ মাত্রা পদূর্বে বাণী,
- ২ খেলাঘর বাঁধতে লেগেছি—
- ৩ ঘরেতে ভ্রমর এলো—সমের দু’মাত্রা ছেড়ে বাণী,
- ৪ প্রাণ ভরিয়া তব্বা হরিণে—সমের দু’মাত্রা পদূর্বে বাণী,
- ৫ উতল ধারা বাদল ঝরে— ২/৩ ছন্দ,

- ৬ আজি ঝরঝর মৃদুখর বাদল দিনে—২।৪।২।৪ ছন্দ,
 ৭ হিমগিরি ফেলে নিচে নেমে এলে—অখণ্ড ৬ মাত্রার তাল,
 ৮ তোমার গীতি জাগালো স্মৃতি—৩।৪ ছন্দ,
 ৯ দীপ নিভে গেছে মম—২।৩ ছন্দ,
 ১০ নির্জন রাতে নিঃশব্দ চরণপাতে—অখণ্ড ৪ মাত্রার তাল,
 ১১ যেতে যেতে একলা পথে—৩।২ ছন্দ,
 ১২ নির্বিড় মেঘের ছায়ায়—২।৪ ছন্দ,
 ১৩ প্রাণের পবনে আকুল—স্থায়ী, ও অন্তরা ২।৩ ছন্দ, সঙ্গারী ও আভোগ
 ৩+২ ছন্দ,

- ১৪ তুমি তো সেই যাবেই চলে— এই তটি গানের প্রথম থেকে শেষ
 ১৫ দখিনহাওয়া জাগো জাগো,— } অবধি গীতিকাবিতার স্বিতীয় অঙ্করে
 ১৬ পূর্ণচাঁদের মায়ায়— } তালের ঝোঁক পড়ে।

আরো একটি বৈশিষ্ট্যও রবীন্দ্রসংগীতের তালপ্রয়োগে প্রকাশ পায়। আমরা জানি যে, শাস্ত্রীয় সংগীতের ক্ষেত্রে দাদরা, কাহারবা ইত্যাদি তাল অপেক্ষাকৃত হালকা তাল হিসেবে গণ্য হয় ও এগুলি ভারী শাস্ত্রীয় গান, যথা ধ্রুপদ বা খেলালে ব্যবহৃত হয় না। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ কোনো কোনো গানে এরূপ নিপুণতার সঙ্গে এইসব হালকা তাল প্রয়োগ করেছেন যাতে ঐ তাল-প্রযুক্ত গানের চলনে ধ্রুপদের মেজাজ ফুটে উঠেছে। দৃষ্টান্তস্বরূপ কাহারবা তালে নিবন্ধ ‘রজনীর শেষ তারা’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায়।

রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “সংগীতে যে নিয়ম আছে যেমন তেমন করিয়া ঠিক একই স্থানে গমে পাড়তেই হয়, সেটা উঠাইয়া দিলে ভালো হয়।”

তার কোনো কোনো গানে তারাবিভাগকে কাব্যের খাতির লক্ষন করে একে বাস্তব রূপ দিয়েছেন : যেমন, ‘আশা-যাওয়ার পথের’ গানটির সঙ্গারীতে ‘মলনমালায়’ এবং ‘কিছুবা সেই’—এই দুটি কথার অংশে স্বিতীয়বারে তালের সম্পূর্ণ এক অধ্যায় করে বাড়িয়েছেন অর্থাৎ ৮ মাত্রা করে দু’বার বাড়িয়েছেন। আর একটি গানে—‘আমার দিন ফুরালো’ গানটিতে আভোগ অংশে ‘মনে হয়’ এই কথাটি দীর্ঘস্থায়ী করা হয়েছে ; উদ্দেশ্য এই, আনমনে ভাবার প্রলম্বিত অবকাশটি সৃষ্টি করা।

যেমন কোথাও কোথাও মাত্রার পূর্ণসংখ্যা (সম) প্রয়োজনমতো পার হলে গিয়েছেন, তেমনি কোনো কোনো ক্ষেত্রে সেই পূর্ণসংখ্যা অর্থাৎ সমে পৌঁছানোর আগে শেষ করেছেন। ‘পরবাসী চলে এসো ঘরে’ গানটির স্বরলিপি আটমাত্রার লিপিবদ্ধ, কিন্তু গাওয়ার সময় চারমাত্রার তালে গাওয়া হয় শাস্তিনিকেতনে ৮

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

‘নৃত্যের তালে তালে’ দাদরা তালের গানটির আস্থায়ীর শেষে ‘গম্ভ হে’-তে ছন্দমাত্রা পূর্ণ না করে তিনমাত্রা টেনেই শেষ করা হয় গাইবার কালে। ফল, গানের আরম্ভে ফিরে আসার কালে চতুর্থ মাত্রায় বা ফাঁকে শব্দ করতে হয়। সম্ভবত এর কারণ ছন্দের গতি তিনমাত্রার যার চলন কবি বলেছেন চঞ্চল। তার উপর তিনমাত্রা চাপালে সেই গতি ব্যাহত হয়, তাছাড়া সুরের ঢেউতোলা গতির দোলাও এর অনুকূলে রয়েছে।”

—‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ,’ শৈলজারঙ্গন মজুমদার, পৃ. ৪০-৪৪।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—কাব্যে ছন্দের যে কাজ, গানে তালের সেই কাজ এবং সেই অনুসারে গান বাঁধতে বসে কী উৎপাত ঘটলো তা তিনি তাঁর প্রবন্ধ ‘সংগীতের মূল্য’তে বর্ণনা করেছেন। কিন্তু তাঁর গীতিকবিতা ও তাতে সুরারোপিত গান পর্যালোচনা করলে দেখা যাবে যে, কবিতা যে-ছন্দে চলেছে গানের বেলায় কোনো কোনো সময় তার পরিবর্তন ঘটানো হয়েছে।

“‘আমার মাথা নত করে দাও’ গানটির কবিতায় পড়ার সময় ৩৩ মাত্রার ছন্দ পড়া হয়, কিন্তু এই কবিতাতে যখন সুরারোপ করে গান রচনা করা হোল তখন দেখা গেল যে তার ছন্দ ৭ মাত্রা তেওড়া তালে পরিবর্তিত হয়েছে। এর কারণ কী ভাবে গিয়ে মনে হয় যে গানের ভিতর সুরের ব্যাপ্তি ঘটানোর জন্য অতিরিক্ত ১ মাত্রার প্রয়োজন দেখা দিল।

২	৩	১	২	৩	১
সা -৭	সা -৭ II	[পা] সা সা না	ধা -৭	পা পা	পঙ্খা—ধা পা
আ ০	মা র	মা থা ন	ত ০	ক রে	দা ০ ও হে

“‘কল্পনা’ কাব্যের বিখ্যাত বর্ষাঙ্গল কবিতাটির ছন্দরূপ এই :

ঐ আসে ঐ | অতি ভৈরব | হরষে
জলসিঞ্চিত | ক্ষিত সৌরভ | রভসে
ঘন গৌরবে | নব যৌবনা | বরষা
শ্যাম গম্ভীর | সরসা |

কবিতা হিসেবে এটিকে যখন পড়া বা আবৃত্তি করা যায় তখন এর ছন্দ কেমন কথার তালে চলে তা সহজেই বোঝা যায়। এই ছন্দের প্রতিপর্বে আছে ছন্দকলা মাত্রা। কিন্তু এটিকে যখন সুরে গাওয়া হয় তখন তার ছন্দ বদলে যায়। তখন তার রূপ হয় এইরকম :

ঐ আসে | ঐ অতি | ভৈরব | হরষে
জলসিঞ্চিত | চিত্তাক্ষিত | সৌরভ | রভসে

ঘন গো | রবে নব | যৌবনা | বরষা

শ্যাম গম্ | ভীর সর | সা

এ ছন্দের প্রতি পর্বে আছে চারকলা মাত্র। বলা বাহুল্য, এ ছন্দে কথার তাল রক্ষিত হয়নি, অনেক স্থলেই কথার তাল কেটে গেছে। অর্থাৎ কথার স্বাভাবিক বিভাগ স্বীকৃত হয়নি, অনেকগুলি শব্দও অস্বাভাবিক ভাবে খণ্ডিত হয়েছে। এ ভাবে যখন বাক্‌ছন্দ ও কবিতা বা গানের ছন্দ বিরোধ ঘটে তখনই রচনার ভাব-গ্রহণে তথা রসোপলব্ধিতে ব্যাঘাত ঘটে। এই বিশেষ রচনাটিতে সে-ব্যাঘাত গুরুতর হয়নি, তার কারণ, এটিতে সুদূরবিস্তারের অবকাশ কম বলে শব্দচ্ছেদ বা ভাবচ্ছেদের অস্বাভাবিকতা উৎকট ভাব ধারণ করতে পারেনি।

রবীন্দ্রসংগীতে বাক্‌স্পন্দন ও গীতস্পন্দনের এরকম বিরোধের দৃষ্টান্ত বিরল। রবীন্দ্রসংগীতের মর্মস্পর্শিতার এটাই অন্যতম মধ্য কারণ।”

—‘বাণী ও বাঁগা’, প্রবোধচন্দ্র সেন, গীতিবিতান, রবীন্দ্রজন্মশতবার্ষিকী

জয়ন্তী সংখ্যা, পৃ. ১৭১-১৭২।

তার গানে কবিতা ও গানের ছন্দের এইরূপ বিরোধ এড়াবার জন্যেই নতুন নতুন তাল উদ্ভাবন বা প্রবর্তন ও নতুন নতুন ছন্দবিন্যাসের কথা কবিকে ভাবতে হয়েছে ও একই কারণে তিনি তাঁর ধ্রুপদাঙ্গ গানকে স্বিগুণ ত্রিগুণ করে পরিবেশন করে গানের বাণীকে খণ্ডিত করার বিরোধী ছিলেন।

কোনো কোনো ক্ষেত্রে আবার দেখা যায় যে, সুরের ঝোঁক কবিতার ছন্দের ঝোঁকের বিপরীত। দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘দিনের বেলায় বাঁশ তোমার’ ও ‘গোপন কথাটি রবেনা গোপনে’ গান দুটিকে উপস্থাপনা করা চলে।

কবিতারূপে আবৃত্তি করলে ‘দিনের বেলায় বাঁশ তোমার’ গীতিকবিতার ছন্দের ঝোঁক পড়ে প্রথম অঙ্করে :

দিনের বেলায় | বাঁশ তোমার | বাজিয়েছিলে | অনেক সুরে

গানের পরশ | প্রাণে এল | আপনি তুমি | রইলে দূরে
কিন্তু গানটি গাইবার সময় সুরের ঝোঁক পড়ে দ্বিতীয় অঙ্করে :

দিনের বেলায় | বাঁশ তোমার | বাজিয়েছিলে | অনেক সুরে
তোমনি ‘গোপন কথাটি রবেনা গোপনে’ গানটির গীতছন্দ :

গোপন | কথাটি | রবেনা | গোপনে

উঠিল | ফুটিয়া | নীরব | নয়নে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

—এতেও দ্বিতীয় অক্ষরে ঝাঁক পড়েছে। কিন্তু কবিতার ছন্দ :

গোপন কথাটি | রবেনা গোপনে

উঠিল ফুটিয়া | নীরব নয়নে

—এতে ঝাঁক পড়েছে প্রথম অক্ষরে। কোনো কোনো সময়ে গীতিকবিতার বাক্য-বিন্যাসকে হ্রাস করা হয়েছে তাকে ছন্দাবন্ধ সংগীতের উপযোগী একটা সূঠাম রূপ দেবার জন্যে ; দৃষ্টান্ত স্বরূপ ‘অধরা মাধুরী’ গানটির কথা উল্লেখ করা যায়।

কবিতায় আছে ‘অধরা মাধুরী ধরা পড়িয়াছে এ মোর ছন্দ বন্ধনে’ কিন্তু গানে তা হ্রাস করে পরিবর্তিত হয়েছে ‘অধরা মাধুরী ধরেছি ছন্দ বন্ধনে’।

এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায় যে, গানের ভাব বা দরদ অনেকাংশে নির্ভর করে গানের বাণী বা ভাষার উপর। আর গীতিকবিতার অন্যতম গৈশিষ্ট্যই হলো এই যে, এতে বাক্ বা বাণীর সংযমের প্রয়োজন হয় এবং ষোণ্য ও উপযুক্ত শব্দ চয়ন দ্বারা এতে স্বল্প পরিসরের মধ্যে গভীর ভাব সন্নিবিষ্ট করতে হয়। সেজন্যে দীর্ঘ কবিতা রচনার চেয়ে গীতিকবিতা বা lyrics, যা আকারে ছোট হয়, তা রচনা করা শক্ত ও তাতে বিশেষ ক্ষমতা বা দক্ষতার প্রয়োজন হয়। সেজন্যে আমরা অনেক সময়েই দেখি যে, বড়ো কবিতাকে গানের উপযোগী গীতিকবিতায় রবীন্দ্রনাথ যখন রূপান্তরিত করেছেন তখন তাকে আকারে ও ছন্দে একটা সূঠাম রূপ দেবার জন্যে তার আকার ছোট করে নিয়েছেন।

উদাহরণ :

কাব্যরূপ

তবু মনে রেখো যদি দূরে যাই চলে
সেই পুরাতন প্রেম যদি এককালে
হলে আসে দরম্মত কাহিনী কেবলি
ঢাকা পড়ে নব নব জীবনের জালে

তবু মনে রেখো যদি বড় কাছে থাকি
নতুন এ প্রেম যদি হয় পুরাতন
দেখে না দেখিতে পায় যদি শ্রান্ত আঁখি
পিছনে পড়িয়া থাকি ছায়ার মতন

গীতিরূপ

তবু মনে রেখো যদি দূরে যাই চলে
যদি পুরাতন প্রেম ঢাকা পড়ে
যায় নব প্রেম জালে

যদি থাকি কাছাকাছি
দেখিতে না পাও
ছায়ার মতন আঁখি না আঁখি
তবু মনে রেখো ॥

কাব্যরূপ	গীতিরূপ
তবু মনে রেখো যদি তাহে মাঝে মাঝে উদাস বিষাদ ভরে কাটে সন্ধ্যাবেলা অথবা শারদপ্রাতে বাধা পড়ে কাজে	যদি জল আসে আঁখিপাতে একদিন যদি খেলা থেমে যায় মধুরাতে একদিন যদি বাধা পড়ে কাজে শারদপ্রাতে তবু মনে রেখো ।
অথবা বসন্তরাতে থেমে যায় খেলা তবু মনে রেখো যদি মনে পড়ে আর আঁখিপ্রাস্তে দেখা নাহি দেয় অশ্রুধার	যদি পড়িয়া মনে ছলো ছলো জল নাই দেখা দেয় নয়নকোণে তবু মনে রেখো ।

গীতিকবিতায় যতরকম ছন্দ ব্যবহার করা সম্ভব, আবৃত্তিযোগ্য কবিতায় ততরকম ছন্দ প্রয়োগ করা সম্ভব নয়। এটা পাছছন্দ বলা চলে যে রবীন্দ্র-সংগীতে ব্যবহৃত বহু বিচিত্র ছন্দের মধ্যে যে-সব ছন্দ বাংলাভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণ ও কথাবলার ভঙ্গীর যত কাছাকাছি সে-সব ছন্দে রচিত গানগুলিই আমাদের হৃদয় স্পর্শ করে বেশী। এজন্যে তাঁর শেষযুগের সহজ কথায় ও সহজ ছন্দে রচিত গান : ‘আমি কি গান গাব যে ভেবে না পাই’, ‘বাদল দিনের প্রথম বদমফুল’, ‘কিছু বলব বলে এসেছিলাম’ সদৃশ গানগুলি সহজেই আমাদের মনকে টেনে নেয়।

রবীন্দ্রনাথের কবিতা যেমন পদ্য ও গদ্য উভয় রীতিকে আশ্রয় করে বিকশিত হয়, তাঁর গানও গদ্য ও পদ্য উভয় রীতিতেই আমাদের হৃদয় জয় করে ; নৃত্যনাট্যে, বিশেষ করে চণ্ডালিকায় অপূর্ব গদ্যধর্মী গানের কথা আগেই বলা হয়েছে।

রবীন্দ্রনাথও মনে করতেন যে, সংগীত হয়তো শেষকালে বন্ধনহীন গদ্যকেই আশ্রয় গ্রহণ করবে।

রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “গদ্যরচনায় আত্মগতির, সত্যের আত্মপ্রকাশের ক্ষেত্র খুবই প্রশস্ত। হয়তো ভাবীকালে সংগীতটাও বন্ধনহীন গদ্যের গুরুতর বন্ধনকে আশ্রয় করবে। কখনো কখনো গদ্যরচনায় সুদূর সংযোগ করবার ইচ্ছে হয়। লিপিকা কি গানে গাওয়া যায়না ভেবেছ ?”

—শ্রীমতী নির্মলকুমারী মহলানবিশকে লিখিত পত্র।

অন্য জায়গায় তিনি বলেছেন : “মনে রাখা দরকার ভাষাটা এখন সাবালক হয়েছে—ছন্দের কোলে চড়ে বেড়াবার তার লজ্জা হবার কথা। ছন্দ বলতে বোঝায় বাঁধাছন্দ, গদ্য তার বয়সের গৌরবে দাবি করবে তার মুক্তছন্দ—ধাত্রীর

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বদলে প্রেয়সীর প্রতি যদি তার ঝোঁক যায় সেটাকে নিষ্পদ করতে পারবনা।”

এটা বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যায় যে, তাঁর শেষষড়্গের মদ্রুক ছন্দে কব্যানুসারী মদ্রুভঙ্গীর গানগদ্যলি, যথা—‘প্রাণের পবনের আকুল বিষম সন্ধ্যায়’, ‘মম দঃখের সাধন যবে করিন্দু নিবেদন’, ‘বাণী মোর নাহি’, ‘যদি হয় জীবন পূরণ নাই হলো’ ইত্যাদি গানগদ্যলি সংগীতের উৎকর্ষতা ও বৈচিত্র্যের বিচারে বিশেষ বৈশিষ্ট্য ও স্বাতন্ত্র্য দাবী করতে পারে। এইরূপ ধারার তাঁর গদ্যগানের বৈশিষ্ট্যই হলো—এগদ্যলি ভাষার দিক থেকে যেমন অনাড়ম্বর, তেমনি সুরের দিক থেকেও ছন্দে অনাবশ্যক আভরণ ঘূঁচিয়ে আমাদের হৃদয়ের সঙ্গে সহজেই ঘনিষ্ঠ হয়ে ওঠে।

যা হোক, সংক্ষেপে এইটুকু স্বচ্ছন্দে বলা চলে যে, রবীন্দ্রনাথ তাঁর সংগীত-সৃষ্টিতে যতই এগিয়েছেন ততই কাব্যছন্দ ও গীতছন্দের মধ্যে একটা সামঞ্জস্য আনবার চেষ্টা করেছেন এবং লক্ষ্য রেখেছেন গীতরূপ ও ভাবরূপের মধ্যে যেন কোনো বিরোধ না ঘটে।

ছন্দ জিনিসটি বিশেষ করে রবীন্দ্রনাথের শেষষড়্গের গানে অস্তঃসলিলা গীতির মতো প্রবাহিত হয়েছে, কাথাও মাথা-চাড়া দিয়ে উঠে গানের কাব্যময় রূপকে ব্যাহত করেনি। তাঁর গান কথা, সুর ও ছন্দের সার্থক সমন্বয়ে একটি অখণ্ড সংগীতের রূপ নিয়েছে ও রবীন্দ্রসংগীতের সার্থকতাও এত হৃদয়গ্রাহী হওয়ার মূলে রয়েছে এই কারণই।

রবীন্দ্রসংগীতের সঙ্গে এই কারণে তালঘণ্টের অনাবশ্যক দাপাদাঁপ, যা আজকাল অনেক সংগীতের আসরেই দেখা যায়, তা বিশেষভাবে দোষণীয় ও আপত্তিকর।

শাস্ত্রীয় সংগীত ও রবীন্দ্রনাথের গান

‘বাউলের গাথা’ (প্রথম খণ্ড) গ্রন্থের ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন : “এমন কোনো কবির কথা শুনো গিয়াছে বাঁহার জীবনের প্রারম্ভ ভাবে পরের অনুকরণ করিয়া লিখিতে আরম্ভ করিয়াছেন—অনেক কবিতা লিখিয়াছেন, অনেক ভালো ভালো কবিতা লিখিয়াছেন কিন্তু সেগুলি শুনিলে মনে হয় যেন তাহা কোনো একটা বাঁধা রাগিণীর গান, মিশ্র লাগিতেছে কিন্তু নতুন ঠেকিতেছে না। অবশেষে এই কথা লিখিতে লিখিতে চারদিকে হাতড়াইতে হাতড়াইতে নিজের যেখানে মর্মস্থান সেই স্থানটি আবিষ্কার করিয়া ফেলেন। আর তাহার বিনাশ নাই। এবার তিনি যে গান গাহিলেন তাহা শুনিলেই আমরা কহিলাম—বাঃ, এ কী শুনিলাম, এ কে গাহিল, এ কী রাগিণী।”

পূর্বোক্ত লেখাখানি পড়লে মনে হবে যেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের সংগীত-সৃষ্টি ও তার ক্রমবিকাশের কথাই বলছেন।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রথমজীবনে যখন সংগীত-রচনায় হাত দিয়েছিলেন তখন স্বভাবতই তাকে সেই সময় অহংদের পদাঙ্ক অনুসরণ করে সংগীত রচনা করতে হয়েছে। কিন্তু গোড়ার দিককার সংগীত-রচনায় তিনি অন্যদের পথ অনুসরণ করলেও ধীরে ধীরে নিজস্ব রাস্তা বা পথ খুঁজে পেয়েছেন। অন্যদের প্রভাব-মুক্ত হয়ে শেষভাগে তিনি এমন সব গান রচনা করেছেন যা একান্তভাবে তাঁর নিজস্ব সৃষ্টি ও যা শ্রবণে আমাদের মনে হয়েছে যেন নতুন কোনো একটা জিনিষের আশ্বাদন পাচ্ছি। সেই সময় তিনি বাংলা গানের যে ধারা বা পরম্পরের ওপরেই গান রচনা করে থাকেন না কেন, তা তাঁর প্রতিভার স্বাদুস্পর্শে এক মৌলিক ও রবীন্দ্রিক সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে।

এর আগে আর্গি আলাদা আলাদা ভাবে কবির বিভিন্ন ধারার সংগীতের ওপর ভিত্তি করে রচিত তাঁর সংগীত-সৃষ্টির ক্রমবিকাশের ধারা ও গতিপ্রকৃতি বিশ্লেষণ করেছি। মনে হয়, এই বিষয়ের, বিশেষ করে তাঁর শাস্ত্রীয় সংগীতের ওপর ভিত্তি করে রচিত গানের আরো বিস্তৃত আলোচনা ও বিশ্লেষণের অবকাশ রয়েছে। এর বিশেষ প্রয়োজন এইজন্য যে রবীন্দ্রনাথ যদিও শাস্ত্রীয় সংগীত ছাড়াও বাংলার প্রচলিত লৌকিক ও অন্যান্য ধারার গানের ওপর ভিত্তি করে তাঁর সংগীত সৃষ্টি করেছেন; কিন্তু তুলনা করলে দেখা যাবে যে উচ্চাঙ্গ সংগীত ও রাগ-বাগণীকে অবলম্বন করে রচিত গানের সংখ্যাই সর্বাধিক। বস্তুত তাঁর গানের এক বরাট অংশই শাস্ত্রীয় সংগীত ও তার বিভিন্ন গীতিশৈলীর ওপর ভিত্তি করে গড়ে উঠেছে। কীর্তনাঙ্গ ও লোকসংগীতের স্বরের আদর্শে গঠিত গানে রবীন্দ্রনাথ তাঁর স্বকীয়তা ও প্রতিভার স্বাক্ষর বেখেছেন ঠিকই, কিন্তু শাস্ত্রীয় সংগীতের বিভিন্ন উপাদানকে বিচিত্র ভাবে বাংলা গানে প্রয়োগ করে তাদের সমৃদ্ধ করার ব্যাপারে তিনি যে অসাধারণ নৈপুণ্য ও মৌলিক চিন্তার পরিচয় দিয়েছেন তার বোধ হয় কোনো নজীর মেলে না এবং এই ব্যাপারে তিনি অনন্য ও এর ওপরেই এক বিস্তৃত গবেষণা করার যথেষ্ট সুযোগ রয়েছে।

তবে এই বিষয়ে আরো বিস্তৃত আলোচনা! প্রবৃত্ত হওয়ার আগে এই ধারার গানে কবির সংগীত-সৃষ্টির বিভিন্ন যুগে যে বৈশিষ্ট্য উল্লিখিত হয়েছে তার একটা সংক্ষিপ্ত বিবরণ এখানে উপস্থাপনা করে নিলে বোধ হয় এই আলোচনার ধারাবাহিকতাটি অনেকটা বজায় থাকবে।

রবীন্দ্রসংগীত-সৃষ্টির প্রথম যুগকে (১৮৭৭—১৯০০) আমরা অনেকটা রবীন্দ্রনাথের শিক্ষানবিশ যুগ বলতে পারি ও এই যুগের সংগীত-সৃষ্টিতে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

শাস্ত্রীয় ও দরবারী সংগীতের প্রাধান্য ও প্রভাবই বেশী।

এই সময়ে তিনি প্রধানতঃ হিন্দুস্থানী গান ভেঙে তাদের সুরের ও তালের ওপর ভিত্তি করে সংগীত-রচনায় প্রবৃত্ত হন। যদিও তিনি সাহিত্যের দিক দিয়ে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তাঁর ভাঙা গানে মূল গানের রূপান্তর ঘটিয়েছেন, কিন্তু সুর ও তালের দিক দিয়ে তাঁকে মূল গানের ওপরেই নির্ভর করতে হয়েছে বেশী। এইজন্য এইসব ভাঙা গানকে হিন্দুরাদেবী পুরোপুরি রবীন্দ্রসংগীত না বলে অর্ধ রবীন্দ্রসংগীত বলে অভিহিত করেছেন।

তবে গোড়ার দিক থেকেই রবীন্দ্রনাথের রাগাভিত্তিক গানগুলিতে হিন্দুস্থানী গানের অনেক অলংকরণকে, যথা তান, বাট, বিস্তার এইসবকে বর্জন করতে দেখা গিয়েছিল এবং গানে কথা ও সুরের সামঞ্জস্য সাধনের একটা প্রচেষ্টা তাঁর গোড়া থেকেই ছিল। তবুও একটা কথা বলা বোধ হয় খুব একটা অসঙ্গত হবে না যে, এই যুগে প্রকৃত রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টি হয়নি, শুধু তার ক্ষেত্র প্রস্তুত হচ্ছিল মাত্র।

রবীন্দ্রসংগীত-সৃষ্টির দ্বিতীয় যুগকে (১৯০১—১৯২০), বিশেষ করে তাঁর রাগাভিত্তিক সংগীত সৃষ্টির নিরিখে পরীক্ষা-নিরীক্ষার যুগ বলা যেতে পারে, সেখানে রবীন্দ্রনাথ তাঁর শিক্ষানবিশ ভাবটা কাটিয়ে অনেকটা স্বকীয় ভঙ্গীতে আত্মপ্রকাশে প্রয়াসী।

এই যুগের প্রথমভাগেও আমরা তাঁর অনেক রাগাশ্রয়ী ভাঙা গান পাই ; কিন্তু ধীরে ধীরে, বিশেষ করে গীতাঞ্জলির গান রচনা করার সময় থেকেই তাঁর গান রচনার ধারার একটা পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়। দেখা যায় যে তিনি আগের যুগের হিন্দুস্থানী গান ভেঙে গান রচনা করার চেয়ে স্বাধীন রাগাশ্রয়ী ও রাগ-রাগিণীর মিশ্রণে গানসৃষ্টিতে অধিকতর আগ্রহী। দেখা যায় যে আগের যুগের গানে রাগরাগিণীর শাস্ত্রীয় রূপের যে একটা বিশেষ প্রভাব ছিল তা অনেকটা কমে গিয়ে কথা ও সুরের মিতালিতে গানগুলি বিশেষ এক কাব্যমণ্ডিত রূপ নিচ্ছে। আগের যুগের ভারী ভারী তাল, যথা ধামার, চোতাল, আড়া চোতাল এসবের ব্যবহারও কমে আসতে দেখা যায়। এই যুগেই গীতাংশের ভাব অনুসারে রাগের প্রয়োগ ও রাগ-মিশ্রণের একটা প্রচেষ্টা ও দক্ষতা দেখা যায় এবং কোনো কোনো ক্ষেত্রে একক রাগের ওপরে মৌলিক সৃষ্টিতেও তাঁর বিশেষ দক্ষতা পরিস্ফুট হয়।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর সংগীত-সৃষ্টির শেষযুগে (১৯২১—১৯৪১) অন্যান্য ধারার গানের মতো তাঁর রাগাশ্রয়ী গানগুলিকেও এক স্বতন্ত্র ও মৌলিক রূপ দান করেছেন ও এখানে তিনি কাব্যের খাতিরে রাগরাগিণীর প্রয়োগের ব্যপারে

শাস্ত্রীয় অনুশাসনকে অনেকসময়ই লঙ্ঘন করেছেন। অবশ্য তার সূচনা তাঁর মধ্যযুগের সংগীত-সৃষ্টি থেকেই শুরু হয়েছিল। এই যুগে রবীন্দ্রনাথের সুর ও বাণীর সমন্বয়ের ওপর পুরো দখল এসে গেছে। এই সময়ে তিনি গানে রাগ-রাগিণীর প্রয়োগের ব্যাপারে রাগের শাস্ত্রীয় রূপের চাইতে রাগের রসলোকের ওপরেই তাঁর সৃষ্টিকে দাঁড় করিয়েছেন বেশী।

রাগাভিত্তিক গানে শেষযুগে তাঁর এই অনবদ্য স্বকীয়তা পরিস্ফুট হয়ে উঠবে যদি আমরা তাঁর আগেকার যুগের রচিত কোনো রাগের ওপর ভিত্তি করে রচিত গানের সঙ্গে তাঁর শেষযুগে সেই একই রাগেরই ওপর ভিত্তি করে রচিত কোনো গানের তুলনা করি। দৃষ্টান্তস্বরূপ আমি এখানে ১৯০৯ সালে বেহাগ রাগে রচিত ‘মহারাজ একি সাজে’ গানটির সঙ্গে ১৯৩৯ সালে রচিত এই বেহাগের ওপর ‘আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে’ গানটির তুলনা করছি।

প্রথমোক্ত গানটি একটি হিন্দী গান ভেঙে রচনা করা হয়েছে ও গানটি স্বাভাবিক নিবন্ধ।

নিছক রাগাভিত্তিক গানের নিরিখে এই গানটিকে (‘মহারাজ একি সাজে’) একটি উৎকৃষ্ট রচনা বলে গণ্য করা যেতে পারে। এ সব ভাব ভাষা চলন সব দিক দিয়েই যেন ধ্রুপদের রাজকীয় চাল ফুটে উঠেছে। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এও মনে হয়, এখানে রাগবাগিণী ও শাস্ত্রের বড় প্রাধান্য। রবীন্দ্রনাথ যেন কিছুটা নেপথ্যে পড়ে গেছেন ও এই গান সৃষ্টির কৃতিত্ব পুরোপুরি সবটাই যেন তাঁর নয়, কারণ সুর ও ছন্দের দিক দিয়ে তিনি মূল গানটি স্বেচ্ছা প্রভাবিত।

অন্যদিকে দ্বিতীয় ও তাঁর শেষযুগে রচিত ‘আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে’ গানখানি শুনলেই বোঝা যায় যে এখানে শাস্ত্র ও রাগরাগিণীর ওপর প্রাধান্য বিস্তার করে আছে গানের কাব্যমণ্ডিত রূপ ও সর্বোপরি এতে প্রাধান্য বিস্তার করে আছেন স্রষ্টা স্বরং (রবীন্দ্রনাথ)। গানখানি শুনলেই প্রথমেই মনকে সমাচ্ছন্ন করে রাখে এর অপূর্ণ কাব্যসুখমা ও সুরমুছনা এবং এতে কী রাগরাগিণী প্রয়োগ হলো তার কথা মনেই পড়ে না, অথচ গানখানি বেহাগ রাগের ওপর রচিত।

প্রথম গানের চেয়ে দ্বিতীয় গানের কথা অনেক সহজ সরল ও অনাড়ম্বর। তালের দিক দিয়ে ২/২ ছন্দ ব্যবহৃত হয়েছে ও এই ছন্দ গানের ভেতর দিয়ে অন্তঃ-সলিলা গতির মতো প্রবাহিত হয়েছে,—কখনো মাথা চাড়া দিয়ে ওপরে ওঠেনি। এর কারণ হলো রবীন্দ্রনাথ সংগীতকে মনের সহজ ভাবসম্মত প্রকাশ বলেই মনে করতেন, আর সেজন্যে কি ছন্দ কি সুর কি উচ্চারণ কি গায়নভঙ্গিতে সব-

সময়েই স্বাভাবিকতার ওপর জোর দিয়েছেন বেশী এবং এর সার্থক ও পরিপূর্ণ প্রকাশ ঘটেছে তাঁর শেষযুগের সংগীত-সৃষ্টিতেই।

তাঁর শেষযুগের গানের বৈশিষ্ট্য হলো এই যে, এদের কোনো একটা নির্দিষ্ট পর্যায়ভুক্ত করা কঠিন। ‘আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে’ গানটির কথাই ধরা যাক। এটি বেহাগ রাগে রচিত, সুতরাং একে রাগাভিজিত গানের পর্যায়ে ফেলা যায়। আবার ‘আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে’ যে কথা শুনায়োছি বারে বারে’ বা ‘কানে কানে গুঞ্জরিব তাই’ সদৃশ কথার জন্যে একে প্রেমসংগীত পর্যায়ভুক্ত করা চলে। আবার, ‘অবিরাম বর্ষণধারে’ বা ‘বাদলের অশ্বকারে’ সদৃশ কথা থাকায় একে বর্ষাসংগীতও বলা চলে। তবে এই গানটিকে যে-কোনো পর্যায়ভুক্তই করা হোকনা কেন, সব কিছু ছাপিয়ে এর একটাই পরিচয় ফুটে ওঠে এবং তা হলো এই যে, এটি একটি পুরোপুরি মৌলিক রবীন্দ্র-সৃষ্ট সংগীত।

শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রতি রবীন্দ্রনাথের কী মনোভাব ছিল তা তিনি তাঁর নানা লেখায় ও মতামতের মাধ্যমে সুস্পষ্টভাবে বহু করে গিয়েছেন। তাঁকে অনেক সময়েই এই অভিযোগ শুনতে হয়েছে যে, তিনি শাস্ত্রীয় সংগীতের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছেন এবং তার নিয়মকানুন ও দীর্ঘদিনের অনুসৃত শৃঙ্খলা ভেঙে দিতে উদ্যোগী হয়েছেন। কিন্তু এ অভিযোগ নিতান্ত অমূলক। আত্মপক্ষ সমর্থনের জন্য তাঁকে অনেক সময়েই এই অভিযোগ খণ্ডন করতে হয়েছে। এই প্রসঙ্গে তিনি বিভিন্ন সময়ে যা বলেছেন তা কানানুক্রমিক ভাবে তুলে ধরলে এই ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথের মনোভাব ও মতামত সুস্পষ্ট হয়ে উঠবে। তাছাড়া এটা ভুললে চলবেনা যে, রবীন্দ্রসংগীতের ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথই হচ্ছেন শ্রেষ্ঠ ভাষ্যকার।

এই বিষয়ে তাঁর মতামত কানানুক্রমিক ভাবে উদ্ধৃত করা হচ্ছে :

“আজ গান শুনিলেই সকলে দেখিতে চান জয়জয়ন্তী, বেহাগ বা কানেড়া বজায় আছে কিনা। অচ্ছা মহাশয় জয়জয়ন্তীর কাছে আমরা এমন কি ঋণে বদ্ধ যে তাহার নিকটে এমনতর অশ্ব দান্যবৃত্তি করিতে হইবে? যদি মধ্যমের স্থানে পশ্চম দিলে ভালো শুনায় আর তাহাতে বর্ণনীর ভাবের সহায়তা করে তবে জয়জয়ন্তী মরুন বা বাঁচুন আমি পশ্চমকেই বাহাল রাখিবনা কেন—আমি জয়জয়ন্তীর কাছে এমন কী ঘৃষ খাইয়াছি যে তাহার জন্য অত প্রাণপণ করিব?”

—সংগীত ও ভাব, জ্যৈষ্ঠ, ১২৮৮ (১৮৮১)।

“আমাদের দেশে সংগীত এমনি শাস্ত্রগত, ব্যাকরণগত, অনুষ্ঠানগত হইয়া পড়িয়াছে, স্বাভাবিকতা হইতে এত দূরে চলিয়া গিয়াছে যে অনুভবের সহিত সংগীতের বিচ্ছেদ হইয়াছে, কেবল কতকগুলো সুসম্মতি কদম এবং রাগ

রাগিণীর হাঁচ ও কাঠাম অবশিষ্ট রহিয়াছে, সংগীত একটি মূর্তিকাময়ী প্রতিমা হইয়া পড়িয়াছে, তাহাতে সন্দেহ নাই, প্রাণ নাই”।

—সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা, আষাঢ়, ১২৮৮।

“তবু যত দৌরাঙ্গাই করিনা কেন, রাগরাগিণীর এলাকা একেবারে পার হইতে পারি নাই ; দেখিলাম তাদের খাঁচাটা এড়ানো চলে কিন্তু বাসাটা তাদেরই বজায় থাকে। আমার বিশ্বাস এইরকমটাই চলিবে। কেননা আটের পায়ের বেড়িটাই দোষের কিন্তু তার চলার বাঁধা পথটায় তাকে বাঁধেনা।”

—সংগীতের মূর্তি, ভাদ্র, ১৩২৪।

“হিন্দুস্থানী সংগীত ভালো করে শিখলে তা থেকে আমরা লাভ না করেই পারবনা। তবে এ লাভটা হবে তখনই যখন আমরা তাদের দানটা যথার্থ আত্মদানে করে তাকে আপন রূপ দিতে পারব। তর্জমা করে বা ধার করে সত্যিকার রস-সৃষ্টি হয়না ; সাহিত্যেও না, সংগীতেও না।”

—আমি আপোচনা, মার্চ, ১৯২৫।

‘আমি যে গান তৈরী করেছি তার ধারার সঙ্গে হিন্দুস্থানী সংগীতের ধারার একটা মূলগত প্রভেদ আছে এ কথাটা কেন তুমি স্বীকার করতে চাওনা ? তুমি কেন স্বীকার করবেনা যে হিন্দুস্থানী সংগীতে সুর মস্তপদরূপভাবে আপনার মহিমা প্রকাশ করে ? কথাকে সরিক বলে মানতে সে যে নারাজ। বাংলার সুর কথাকে খোঁজে, চিবকুমার ব্রত তার নয়, সে যুগলমিলনের পক্ষপাতী।’

—আমি আপোচনা, মার্চ, ১৯২৫।

“তুমি বলবে আমাদের দেশের গানের বৈশিষ্ট্যই তাই গায়কের রুচি ও শক্তিকে সে নরাজ জ্ঞানগা ছেড়ে দেয়। কিন্তু সর্বত্র এ কথা খাটেনা। খাটে কোথায় ? যেখানে গানের চেয়ে রাগিণীই প্রধান। রাগিণী জিনিসটা জলের ধারা, বস্ত্রত নেই রকম আকৃতি পরিবর্তনের স্বাধীনতা তার প্রকৃতির পরিচয়। কিন্তু আমি যাকে গান বলি সে হচ্ছে সজীব মূর্তি, যে যেমন খুঁসি তার হাত পা নাক চোখের বদল করতে থাকলে জীবনের ধর্ম ও মূর্তির মূল প্রকৃতিকেই নষ্ট করা হয়।”

—আমি আপোচনা, ডিসেম্বর, ১৯২৫।

“বাংলাদেশে সংগীতের প্রকৃতিগত বিশেষত্ব হচ্ছে গান, অর্থাৎ বাণী ও সুরের অর্ধনারীশ্বর রূপ। কিন্তু এই রূপকে সর্বদা প্রাণবান করে রাখতে হলে হিন্দুস্থানী উৎসধারার সঙ্গে তার যোগ রাখা চাই। আমাদের দেশে কীর্তন ও বাউল গানের বিশেষ একটা স্বাতন্ত্র্য ছিল, তবুও সে স্বাতন্ত্র্য দেহের দিকে, প্রাণের দিকে ভিতরে ভিতরে রাগরাগিণীর সঙ্গে তার যোগ বিচ্ছিন্ন হয়নি।

—সুর ও সংগীত, অগস্ট, ১৯৩২।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

“এই ভাষা বহু শতাব্দীর বহু নরনারীর বিচিত্র ভাবনা কামনা ও বেদনার নিরন্তর অভিঘাতে বিশেষ ভাবে প্রাণময় চিস্ময় দীপ্তিময় হয়ে উঠেছে, বিশেষ ভাবে বাঙালীর চিন্তা ও ইচ্ছাকে রূপ দেবার জন্যেই তার সৃষ্টি। এই জন্যে কোনো বাঙালীর যতই প্রতিভার জোর থাক বিদেশী ভাষার ভূমিতে সাহিত্যের কীর্তিস্তম্ভ সে স্থায়ীভাবে গড়ে তুলতে পারে না। আমাদের বাংলা ভাষার রূপ বদল হচ্ছে নিয়তই, বদল হতে যে পারে এই তার মহৎ গুণ—কিন্তু সমস্ত বদল হবে তার আদি প্রকৃতির উপর ভর দিয়ে।

গান সম্বন্ধেও এই কথাই খাটে। ভারতবর্ষের বহু যুগের সৃষ্টি করা যে সংগীতের মহাদেশ তাকে অস্বীকার করলে দাঁড়াব কোথায়? পশ্চিম মহাদেশেও বাসযোগ্য স্থান নিশ্চিত আছে; কিন্তু সেখানে ভাড়াটে বাড়ির ভাড়া ষোগাব কোথা থেকে?”

—সুব ও সংগীত, ৭ই জানুয়ারি, ১৯৩৫।

“আর্টে যা শ্রেষ্ঠ তা অনুকরণজাত নয়। সেই সৃষ্টি আর্টিস্টের সংস্কৃতিবান মনের স্বকীয় প্রেরণা হতে উদ্ভূত। যে মনোভাব থেকে তানসেন প্রভৃতি বড়ো বড়ো সৃষ্টিকর্তা দরবারী-তোড়া, দরবারী-কানাড়াকে তাঁদের গানে রূপ দিয়েছেন সেই মনোভাবটিই সাধনার সামগ্রী, গানগুলির আবৃত্তি মাত্র নয়। নতুন যুগে এই মনোভাব যা সৃষ্টি করবে সেই সৃষ্টি তাঁদের রচনার অনুরূপ হবেনা, অনুরূপ না হতে দেওয়াই তাঁদের যথার্থ শিক্ষা; কেননা তাঁরা ছিলেন নিজের উপমা নিজেই। বহু যুগ থেকে তাঁদের সৃষ্টির পরে আমরা দাগা বুলিয়ে এসেছি, সেটাই যথার্থ তাঁদের কাছ থেকে দূরে চলে যাওয়া। এখনকার রচয়িতার গীত-শিল্প তাঁদের চেয়ে নিকৃষ্ট হতে পারে, কিন্তু সেটা যদি এখনকার স্বকীয় আত্ম-প্রকাশ হয় তা হলে তাতে করেই সেই সকল গুণগীর প্রতি সম্মান প্রকাশ করা হবে।”

—সুব ও সংগীত, ১৩ই জুলাই, ১৯৩৫।

“উৎকৃষ্ট হিন্দুস্থানী সংগীত আমি ভালোবাসি বলেছি বহুবারই। কেবল আমি বালি যে ভালো জিনিসকেও ভালোবাসতে হবে কিন্তু মোহমুগ্ধ হয়ে। সবারকমের মোহই সর্বশেষে। তাজমহল আমার ভালো লাগে বলেই যে তাজমহলের স্থাপত্য-শিল্পের অনুকরণে প্রতি বসতবাড়ীতে গম্বুজ ওঠাতে হবে এ কখনোই হতে পারে না। হিন্দুস্থানী সংগীত ভালো লাগে বলেই যে তার ক্রমাগত পুনরাবৃত্তি করতে হবে, এ একটা কথাই নয়। অজস্তার ছবি খুবই ভালো কে না মানবে? কিন্তু তাই বলে তার উপর দাগা বুলিয়ে আমাদের চিত্রলোকে মূর্ত্তি খুঁজতে হবে বললে সেটা একটা হাসির কথা হয়। তবে প্রশ্ন ওঠে, অজস্তা থেকে তাজমহল থেকে, হিন্দুস্থানী সংগীত থেকে আমরা কী পাব? না, প্রেরণা—ইনস্পিরেশন।

সুন্দরের একটা মস্ত কাজ এই প্রেরণা দেওয়া। কিসের? না, নবসৃষ্টির।”

—আলাপ আলোচনা, ২৬শে মার্চ, ১৯৩৮।

তার বিদ্রোহটা হিন্দুস্থানী গানের কোন বিষয়ের বিরুদ্ধে, তা ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন : “বাংলা গানে দেখো হিন্দুস্থানী সুদূরই তো পনেরো আনা। কাজেই কেমন করে মানবো যে বাংলা গানের সঙ্গে হিন্দুস্থানী সংগীতের দাক্ষিণ্য সম্পর্ক? বাংলা গানে হিন্দুস্থানী সুদের শাস্বত দীপ্তিই যে নবজন্ম পেয়েছে এ কথা ভুললে তো চলবেনা। আমরা যে বিদ্রোহ করেছি সে হিন্দুস্থানী সংগীতের আত্মপ্রসাদের বিরুদ্ধে, গতানুগতিকতার বিরুদ্ধে, তার আনন্দদানের বিরুদ্ধে না—কেননা আমাদের গানেও তো আমরা হিন্দুস্থানী গানের রাগরাগিণীর প্রেরণাকেই মেনে নিয়েছি। হিন্দুস্থানী সংগীতকে আমরা চেয়েছি, কিন্তু আপনার করে পেলে তবেই না পাওয়া যায়?”

—আলাপ আলোচনা, ২৬শে মার্চ, ১৯৩৮।

উল্লিখিত মস্তব্যগৃহীত থেকে এটা স্পষ্ট বোঝা যায় যে রবীন্দ্রনাথ হিন্দুস্থানী সংগীতের প্রতি যথেষ্ট প্রাধান্য ছিলেন। কিন্তু সেইসঙ্গে তিনি চেয়েছিলেন বাংলা গানকে হুবহু হিন্দুস্থানী টং ও রচনা না করে তা থেকে উপাদান ও মালমশলা গ্রহণ করে বাংলা গানকে তার নিজস্ব ধারায় সমৃদ্ধ করতে। তিনি তার গান রচনা করার ব্যাপারে কীর্তনের কথা ও সুদের নামজস্যের আদর্শ গ্রহণ করেছিলেন ও বাংলা গানেও এই ধারাই চিরকাল অনুসৃত হয়ে এসেছে। এইখানেই রবীন্দ্রনাথ তার গান রচনার পুরোধারূপে হিন্দুস্থানী গান, বিশেষ করে খ্যাত গান থেকে সরে এসেছিলেন। গানে রাগরাগিণী ব্যবহার করা হলেও তার প্রধান লক্ষ্য হবে কথা ও সুদের সামঞ্জস্য এবং তা করতে গিয়ে যদি কোথাও ব্যবহৃত রাগের শাস্ত্রীয় রূপকে কিছু অদলবদল করতে হয়, তবে তা করতে হবে—এটাই ছিল রবীন্দ্রনাথের অভিমত। কথা-সুদের সামঞ্জস্যকে ক্ষুণ্ণ করে রাগের স্বররূপকে প্রাধান্য দিয়ে রাগের শাস্ত্রীয় রূপকে বাঁচানোর তিনি বিরোধী ছিলেন।

উচ্চাঙ্গ সংগীতজ্ঞরাও তো অনেকসময় রাগরাগিণীর মূল রূপটিকে বজায় রেখে মাঝে মাঝে তাতে রাগে অব্যবহার্য স্বর প্রয়োগ করে পরিবেশিত গানে বৈচিত্র্য এনে থাকেন ও তাকে আমরা ‘বিবাদী প্রয়োগ’ বলে শব্দ সমর্থনই করিনা, অনেকসময় সাধুবাদও জানাই। তাই যদি হয় তো গানের বাণী ও ভাবকে পরিষ্কৃত করার জন্য রবীন্দ্রনাথের গানে ব্যবহার্য রাগের শাস্ত্রীয় রূপের কিছু বদল বা বর্জনীয় স্বরের প্রয়োগকে সেই সুবাদে সমর্থন করা যাবেনা কেন?

যদিও রবীন্দ্রনাথ তার রচিত গানে হিন্দুস্থানী গানের বহু অলংকার বর্জন করেছিলেন ও সবসময় ব্যবহৃত রাগের শাস্ত্রীয় রূপ অক্ষুণ্ণ রাখেননি, তবুও তিনি

হিন্দুস্থানী সংগীতের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছিলেন, এ কথা কখনই বলা চলে না। তিনি তো স্পষ্টই বলেছেন যে, তাঁর বিদ্রোহ হিন্দুস্থানী সংগীতের আত্মপ্রসাদের বিরুদ্ধে, গতানুগতিকতার বিরুদ্ধে, তার আনন্দদানের বিরুদ্ধে না; কেননা তাঁর গানেও তিনি হিন্দুস্থানী গানের রাগরাগিণীর প্রেরণাকেই মেনে নিয়েছেন। একজন কৃতী সমালোচক কবির শাস্ত্রীয় সংগীতের বিরুদ্ধে বিদ্রোহটা অনেকটা এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন : “Yes, he had an opposition, but that was within the constitution.”

তাঁর বিদ্রোহটা ছিল মূল্যে : হিন্দুস্থানী গানের, বিশেষ করে খেয়াল গানের ভাবরূপকে ক্ষুণ্ণ করে অলঙ্করণের আতিশয্য ও ক্লাস্তিকর পৌনঃপুনিকতার বিরুদ্ধে। এই যে, খেয়াল গানে ঘণ্টার পর ঘণ্টা ক্লাস্তিকর সুর-বিহার ও তান-বিস্তারে পৌনঃপুনিকতা ও এফেয়েমি, তা তাঁকে বিশেষভাবে পীড়িত করত। এই বিষয়ে তাঁর মতামত ধূর্জটিপ্রসাদ মুনোপাধ্যায়ের কাছে তিনি এইভাবে ব্যক্ত করেছিলেন : “গান (শ্রীকৃষ্ণরতনজনকের গান) আমার খুবই ভালো লাগল। কিন্তু সেই ভালো লাগার সঙ্গে সঙ্গে আমার মনে গোটা কয়েক প্রশ্ন উঠেছে— তোমাকে তার উত্তর দিতেই হবে। গায়কের মূখের গান গাম্বে কখন? প্রত্যেক রসদৃষ্টিতেই একটি থামবার ইংগিত থাকে, ধ্রুপদে আছে, বাংলা গানে আছে। বদভট্টে—গোসাঁইয়ের গলায় ছিল। কিন্তু খেলালে থাকবেনা কেন?”

—সংগীতচিন্তা, পৃ. ৩১৪।

উপরোক্ত উক্তিও পরিপ্রেক্ষিতে যদি আমরা রবীন্দ্রনাথের একই রাগের ওপর রচিত বিভিন্ন ভাবের ও রসের গানের পর্যালোচনা করি তবে রবীন্দ্রনাথ কী বলতে চেয়েছিলেন তা পরিষ্ফুট হয়ে উঠবে। রবীন্দ্রনাথ বেহাগ ও ভৈরবী রাগিণীতে অসংখ্য গান রচনা করেছিলেন ও এই দুই রাগকে কত বিচিত্র ও বিভিন্ন ভাবে তার গানে ব্যবহার করেছিলেন তা এক উপভোগ্য গবেষণার বিষয়বস্তু হতে পারে। এই ক্ষেত্রে আমি ভৈরবী রাগিণীর ওপর রচিত ষাঁট রবীন্দ্রসংগীতের (আংশিক স্বরলিপিসহ) উল্লেখ করছি, যা থেকে বোঝা যাবে যে একই রাগকে তিনি কীভাবে বিভিন্ন ভাব ও রস প্রকাশের কাজে ব্যবহার করেছেন।

১ তুমি এষ্ট কেবল বসতে দিয়ো কাছে

আমার পৃথু ক্ষণেক তরে।

আজি হাতে আমার যা কিছু কাজ আছে

আমি সাংগ করব পরে ॥

না চাহিলে তোমার মুখপানে

হৃদয় আমার বিরাম নাহি জানে

কাজের মাঝে ঘুরে বেড়াই যত

ফিরি ক'লহারে সাগরে ॥

—‘গীতিমালা’ ও ‘গীতাঞ্জলি’

সা সা -১ II সা -১ দা | দা পা -১ I ডপা -১ পা পমা পা -১ I

তু মি ০ এ ক্ টু | কে ব ল্ ব স্ তে দি০ য়ো ০

‘দা -১ -১ | -১ -১ পা I মা -১ -১ | সা সা -রা I

কা ০ ০ | ০ ০ ০ ছে ০ ০ | আ ম র্

I. জ্ঞা জ্ঞা -১ | তরা জ্ঞা -১ I রা জ্ঞা -১ স্ব সা -১ I

শু ধু ০ | ক্ষ গে ক্ ত রে ০ | আজি ০

I গা দা -১ | গা সা -১ I স্থা -১ স্ব | স্ব স্ব -সা I

হা তে ০ | আ মা র্ বা ০ কি | ছু কা জ্

I গা সা -১ | সা সা -১ I সা -১ স্ব জ্ঞা -১ জ্ঞা I

আ ছে ০ | আ মি ০ সা ঙ্ গ ক র্ ব

I মা মা -১ | পা পা -১ II

প রে ০ | “তু মি ০”

ভৈরবীতে রচিত এই গানটিতে স্নিগ্ধ প্রেমের রস প্রকাশ পাচ্ছে ।

২ জীবনে পরম লগন কোরোনা হেলা কোরোনা হেলা
হে গরবিনী ।

বুধাই কাটিবে বেলা সাগ হবে যে থেলা—

সুধার হাটে ফুরাবে বিাকিনি,

হে গরবিনী ।

—শ্যামা নৃত্যনাট্যে তৃতীয় দৃশ্যে,

সখীর মূখে গাওয়া গান ।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

[মা -১ -গা | গা]
 II সা -১ -দা | দা -পা -গদা I পা -১ পা | পা পা -জ্ঞা I
 জী ০ ০ | ব ০ ০ ০ নে ০ প | র ম ০

I পা -১ -দা | দপা -১ -গদপা I মজ্ঞা -১ -১ | -১ -১ -১ I
 ল ০ ০ | গ ০ ০ ০ ০ ০ ন ০ ০ ০ | ০ ০ ০

I জমা মা মা | মা মা -পা I জমা মজ্ঞা জ্ঞা | জরা জ্ঞা -১ I
 কো রো না | হে লা ০ কো রো০ না | হে লা ০

II
 I জ্ঞা জমা জ্ঞা | স্বা সা -১
 হে গ ০ র | বি নী ০

উপরোক্ত গানটিতে ভৈরবী রাগিনীকে সতর্কীকরণের বাজে ব্যবহৃত হয়েছে।

৩ বোলোনা, বোলোনা, বোলোনা আমি দয়াময়ী।

মিথ্যা মিথ্যা মিথ্যা বোলোনা।

—শ্যামা নৃত্যনাট্যের তৃতীয় দৃশ্যে, শ্যামার মূখে গাওয়া গান।

II স'জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা -১ | জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা -১ I জ্ঞা জ্ঞা স'জ্ঞা -১ | -১ -১ -দা -গা
 বো লো না ০ | বো লো না ০ বো লো০ না ০ | ০ ০ ০ ০

I সা স'জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা স্বা | জ স্বা -১ সা -১ I স্বা -১ সা -১ | স্বা -১ সা -১ I
 আ মি দ রা০ | ম ০ রী ০ মি ৎ থা ০ | মি ৎ থা ০

I স্বা -১ দা -১ | -১ -১ -গা -১ I স'জ্ঞা স্বা সা -১ | -১ -১ -১ I
 মি ৎ থা ০ | ০ ০ ০ ০ বো০ লো ০ ০ | ০ ০ ০ ০

উপরোক্ত গানটিতে ভৈরবী রাগিনী গভীর মর্মবেদনা প্রকাশের ভার নিয়েছে।

৪ কেন এলি, কেন এলি, কেন এলি ফিরে

যাও যাও যাও যাও চলে যাও ।

—শ্যামা নৃত্যনাট্যের চতুর্থ দৃশ্যে, বজ্রসেনের মৃদু গাওয়া গান ।

II সঁজ্ঞা জ্ঞা -রা | র'মা -া -া -জ্ঞা I জ্ঞ'মা ম'জ্ঞা জ্ঞ'খা -া | সা -া -া -া I
কে ন এ | লি ০ ০ ০ কে ০ ন ০ এ ০ ০ | লি ০ ০ ০

I সঁজ্ঞা জ্ঞা খা সা | গসা -া গদা -গা I সঁজ্ঞা -া -া -খা | খা -া -া -গা I
কে ০ ন এ লি | ফি ০ ০ রে ০ ০ যা ০ ০ ০ ও | যা ০ ০ ০ ০ ও

I সা -া -া -া | -া -া -গদা -পা I পা -গা -া -া | দা -পা মা -জ্ঞা I
যা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ও যা ০ ০ ০ ও | চ ০ লে ০

I ওখা -া -সা -া | -া -া -া -া II

যা ০ ও ০ | ০ ০ ০ ০

এই গানটিতে ভৈরবী রাগিণীর মাধ্যমে কঠোর তিরস্কার ধ্বনিত হচ্ছে ।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “আমাদের রাগরাগিণী সেই স্বর্গোদ্যান । ইহা চির-সম্পূর্ণ । এই জন্যই আমাদের রাগরাগিণীর রসটি সাধারণ বিশ্বরস । মেঘমল্লার বিশ্বের বর্ষা, বসন্তবাহার বিশ্বের বসন্ত । মর্তলোকের দৃশ্যসুখের অন্তহীন বৈচিত্র্যকে সে আমল দেয় না ।”

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ এই রাগরাগিণীকে মানবমনের বিভিন্ন ভাব ব্যক্ত করার কাজে ব্যবহার করেছেন । তাছাড়া শ্বরগত ভাবেও ভৈরবী রাগিণীকে বিচিত্র ভাবে তাঁর গানে প্রয়োগ করেছেন এবং ভৈরবীতে রচিত ‘হে ঋণিকের অতিথি’ গানটি বিশ্লেষণ করলেই ধরা পড়বে যে তাতে কড়ি মধ্যম পর্যন্ত ব্যবহৃত হয়েছে :

সঁপা সঁপা | সঁজ্ঞা রা | জ্ঞা -া -া -া
এ ০ লে ০ | প্র ভা | তে ০ ০ ০

ভৈরবী রাগিণী তাঁর কত প্রিয় ছিল ও তিনি এই রাগিণীর রূপ ও রসকে কত

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে দেখেছিলেন তা নিম্নে উল্লিখিত ভৈরবীর ওপর তাঁর বিভিন্ন লেখা বা ব্যাখ্যা থেকেই পরিস্ফুট হবে :

“মানাইয়েতে ভৈরবী বাজাচ্ছিল, এমনি আতিবস্ত্র মিষ্টি লাগছিল সে আর কি বলব—আমার চোখের সামনের শূন্য আকাশ এবং বাতাস পর্যন্ত একটা তর্জনিরূদ্ধ ক্রন্দনের আবেগে যেন স্ফীত হয়ে উঠছিল, বড়ো কাতর বিস্তৃত বড়ো সুন্দর...”

“ভৈরবী সুরের মোচড়গুলো কানে এলে...মনে হয়...ঘর্ষণ বেদনায় সমস্ত বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের মর্মস্থল হতে একটা গভীর কাতর করুণ রাগিণী উচ্ছ্বাসিত হয়ে উঠছে।”

“ভৈরবী যেন সমস্ত সৃষ্টির অস্তরতম বিরহ-ব্যাকুলতা”

“ভৈরবী যেন সংগবাহিনী অসীমের চিরবিরহ বেদনা”

আর, এটাও লক্ষ্য করবার বিষয় যে তিনি তাঁর সংগীত-সৃষ্টি সম্পূর্ণ করেছেন ভৈরবী রাগিণীতে প্রতিষ্ঠিত ‘ওই মহানানব আসে’ ও ‘হে নতুন দেখা দিক আরবার’ এই দুটি গান দিয়েই।

তিনি হিন্দুস্থানী গানের কতগুলো অনুশাসনকে বিশেষভাবে মেনে চলতেন ; যথা—রাগরাগিণীর সঙ্গে তার পরিবেশনের সময়ের সম্পর্ক। যে-সব গানের বাণীতে সকালবেলাকার কথার উল্লেখ আছে তাতে সবসময়েই সকালবেলাকার গের রাগ-রাগিণী, যথা ভৈরব কালাংড়া রামকেলী ভৈরবী আশবরী ইত্যাদি রাগ ব্যবহৃত হয়েছে। সন্ধ্যা বা রাত্রির কথার যেখানে উল্লেখ আছে সেখানে সন্ধ্যা বা রাত্রিতে গের পুরবী ইমন বেহাগ কানাড়া—এইসব রাগের প্রয়োগ হয়েছে। এটা কখনই দেখা যায় না যে, ‘আমার গোখলি লগন এল বুঝি কাছে’ বা ‘সন্ধ্যা হলো গো’ সদৃশ গানে সকালে গের কোনো রাগরাগিণীর প্রয়োগ করা হয়েছে বা ‘ওরে নতুন শূঙ্গের ভোরে’ সদৃশ গানে সন্ধ্যায় বা রাত্রিতে গের কোনো রাগ ব্যবহার করা হয়েছে।

সময়ের সঙ্গে রাগরাগিণীর যে একটা বিশেষ সম্পর্ক আছে ও সে-বিষয়ে শাস্ত্রকারদের অনুশাসনের বিরুদ্ধে যাওয়া বা তার নিরম না মেনে রাগরাগিণীর যথেষ্ট ব্যবহারকে যে তিনি বিশেষ পছন্দ করতেন না, তা তার নিজের লেখা পড়লেই বোঝা যাবে :

“একটি সংগীতকুশল লোক অর্ধেক রাত্রে ভৈরৌ আলাপ করতে লাগল, বিবোধ কারণে সেটা নিতান্ত অসাময়িক বলে বোধ হতে লাগল।”

শাস্ত্রকারগণ স্বতন্ত্র সঙ্গে রাগরাগিণীর যে সম্পর্ক বেঁধে দিয়েছেন, অর্থাৎ বর্ষায় দেশ বা মল্লার, বসন্তঋতুর গানে বাহার, বসন্ত ইত্যাদি গাওয়ার ব্যবস্থা

হয়েছে, তা তিনি তার সংগীত-সৃষ্টির মধ্যযুগ পর্যন্ত সাধারণভাবে মেনেই চলেছেন, যদিও তাঁর শেষযুগের সংগীত-সৃষ্টিতে তার ব্যতিক্রম দেখা যায়, কারণ সেখানে প্রকৃতি ও মানব অভিন্ন হয়ে তার স্বত্বাংগীতগুণগুলি শব্দ প্রকৃতির বর্ণনাতেই আবদ্ধ থাকেন। স্বত্ব বা প্রকৃতির প্রভাবে মানবমনের বিভিন্ন অভিব্যক্তি তাতে ব্যক্ত হয়ে, সেগুণগুলি প্রেম বা মানবসংগীতে রূপান্তরিত হয়েছে। গতরং সেখানে সেইসব গানকে স্বত্বের অনুযায়ী রাগরাগিণীতে আবদ্ধ করে নাথার আর প্রয়োজনীয়তা থাকেনি।

ভারতীয় সংগীতশাস্ত্র ও রাগরাগিণীর সঙ্গে সম্পর্কের ব্যাপারটি তিনি কত গভীরভাবে বুঝতে চেষ্টা করেছিলেন তা তাঁর ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধে পূর্ববী ও ভৈরব রাগের সময় নির্দেশের ব্যাখ্যা থেকেই বোঝা যাবে—মতানে তিনি বলেছিলেন : “এই মনে করুন—পূর্ববীতেই বা কেন সম্ভ্যাকাল মনে আসে আর ভৈরোতেই বা কেন প্রভাত মনে আসে ? পূর্ববীতেও কোমল সুরের বাহুল্য আর ভৈরোতেও কোমল সুরের বাহুল্য, তবে উভয়েতে বিভিন্ন ফল উৎপন্ন করে মনে ? তাহা কি কেবল মাত্র প্রাচীন সংস্কার হইতে হয় ? তাহা নহে। তাহার গঢ় কারণ বিদ্যমান আছে।” এই গঢ় কারণটি কী তা ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছিলেন : “প্রভাত ও সম্ভ্যায় কি বিষয়ে প্রভেদ থাকা উচিত ? না, এতটুকু সুরের ক্রমঃ উত্তরোত্তর বিকাশ হওয়া আবশ্যিক আর একটাতে অতি ধীরে ধীরে সুরের ক্রমঃ নিম্নালীন হইয়া আসা আবশ্যিক। ভৈরোতে ও পূর্ববীতে সেই বিন্যস্ততা রক্ষিত হইয়াছে। এই জন্যই প্রভাত ও সম্ভ্যা উক্ত দুই রাগিণীতে মর্মানন্দ !” কী অপূর্ব ব্যাখ্যা ! এরূপ সূক্ষ্মপূর্ণ বিশ্লেষণ বোধ হয় অধিকাংশ শাস্ত্রবিদদের ধারণা ও সাধারণ বাইরে। অস্তিত আমি কোনো সংগীতশাস্ত্রগ্রন্থের রাগরাগিণীর সঙ্গে সময়ের সম্পর্কের ওপর এরূপ যুক্তিপূর্ণ ব্যাখ্যা দেখতে পাইনি।

তাঁর ‘সংগীতের মূল্য’ প্রবন্ধে ভারতীয় সংগীতে শ্রুতির ব্যবহার ও প্রয়োগ সম্পর্কে তিনি যে মন্তব্য করেছেন, অর্থাৎ “এই শ্রুতি আমাদের গানের মূলক সনাতনশ্রুতি। ইহারই যোগে এক সুর কেবল যে আর এক সুরের পাশাপাশি থাকে তা নয়, তাদের মধ্যে নাড়ীর সংবন্ধ ঘটে। এই নাড়ীর সংবন্ধ ছিন্ন করিলে রাগ-রাগিণী যদি বা টেকে তাদের ছাঁদটা বদল হইয়া যায়”—তাঁর ভারতীয় সংগীত সম্পর্কে গভীর জ্ঞানের পরিচয় সূচিত করে। তাছাড়া তাঁর গানে তিনি বিশেষ বিশেষ শ্রুতির ব্যবহার করে গেছেন তা তাঁর ভৈরবীতে রচিত ‘সম্বন্ধনে দেহ আলো’ বা তাঁর শেষযুগে রচিত ‘দিনান্ত বেলার শেষের ফসল নিলেম’ গানে, যার স্বরলিপি স্বরানুগতান-৫৯ খণ্ডে আছে, তার মধ্যেই পাওয়া যাবে।

এ ছাড়া আর একটি বিষয় নিয়েও আলোচনা করা প্রয়োজন। তা হলো

যে, রাগরাগিণীর স্বরগত শাস্ত্রীয় রূপ ছাড়া তাদের আর একটি রূপও তাঁর কাছে ধরা পড়েছিল এবং তা হলো তাদের ভাবব্যঞ্জনাময় রূপ। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘সংগীত ও ভাব’ প্রবন্ধে বলেছেন : “কোন কোন রাগরাগিণীতে কী কী সুর লাগে না লাগে তাহা তো মাস্থাতার আমলে স্থিতি হইয়া গিয়াছে, তাহা লইয়া আর অধিক পরিশ্রম করিবার কোনো আবশ্যক দেখিতোঁহেন। এখন সংগীতবেত্তাবা যদি বিশেষ মনোযোগ সহকারে আমাদের কী কী রাগিণীতে কী কী ভাব আছে তাহাই আবিষ্কার করিতে আরম্ভ করেন তবেই সংগীতের স্বার্থ উপকার করেন।”

তাঁর ‘অস্তর বাহির’ প্রবন্ধে তিনি বলেছেন : “বিশ্বেশ্বরের খাস মহলের গোপন নহবতখানায় যে কালে কালে ঋতুতে ঋতুতে নব নব রাগিণী বাজিতেছে, আমাদের গুণীদের অস্তঃকর্ণে তাহা প্রবেশ করিয়াছে। বাহিরের প্রকাশের অস্তরালে যে একটি গভীরতর অস্তরের প্রকাশ আছে, আমাদের দেশের টোঁড় কানাড়া তাহাই জানাইতেছে।”

মনে হয়, রাগরাগিণীতে কী কী ভাব আছে ও তাদের বাহিরের প্রকাশের অস্তরালে যে একটি গভীরতর অস্তরের প্রকাশ আছে, তা কবির নিকট ধরা পড়েছিল, তাইতো ভৈরবী শূদ্ধ কোমল ‘রে গা ধা নি’ যুক্ত সম্পূর্ণ শ্রেণীর রাগ নয়, সে যেন “সংগীতহীন অসীমের চিরবিরহবেদনা”, মূলতান যেন শূদ্ধ টোড়ী ঠাটের কোমল রে, গা, ধা ও কড়ি মা যুক্ত রাগ নয়, সে যেন “রৌদ্রতপ্ত দিনাস্তের ক্লাস্ত নিঃশ্বাস”, পূরবী যেন শূদ্ধ কোমল রে ধা ও দুই মধ্যম যুক্ত সম্পূর্ণ শ্রেণীর রাগ নয়, সে যেন “শূন্য গৃহচারিণী বিধবা সন্ধ্যার অশ্রুমোচন”, ইত্যাদি। অনেক-সময়েই রবীন্দ্রনাথ গানে রাগরাগিণীর প্রয়োগের ব্যাপারে স্বরগত শাস্ত্রীয় রূপের চাইতে তাদের ভাবব্যঞ্জনাময় রূপ, যা তাঁর কাছে ধরা পড়েছিল, তাই বেশী ব্যবহার করেছেন ও তাঁর গানে অনেকসময়েই তিনি এমন সব সুরই খুঁজে বোঝিয়েছেন যা হৃদয়বেগের বিশেষত্বগুলি প্রকাশ করে—রাগরাগিণীর শাস্ত্রগত ও স্বরগত সাধারণ রূপ নয়। শূদ্ধ তবের দিকে দিয়েই নয়, প্রায়োগিক (practical) দিক দিহেও রবীন্দ্রনাথ রাগরাগিণীর ভাবব্যঞ্জনাময় রূপ প্রকাশের ব্যাপারে কত বড় একজন শিল্পী ছিলেন, তা আমাদের অনেকেরই জানা নেই, কারণ তিনি যখন যৌবনে অত্যন্ত স্নেহিত গাইয়ে ছিলেন তখনকার তাঁর গান শুনবার সৌভাগ্য আমাদের অনেকেরই হয়নি। এই বিষয়ে সরলা দেবী বলেছেন :

“ছেলেবেলা থেকেই গান গাই বটে, গান ক’ড়িয়ে নিই যেখান থেকে পাই—কিন্তু গানের অধিষ্ঠাতা দেবতাকে প্রথম দেখতে শিখি রবিমামার সংস্পর্শে যখন গাজিপুরে তাঁর কাছে থাকি। সত্যি সত্যি গান জিনিষটা যে একটা যান্ত্রিক কিছু নয়—সংগীতের বৃকের ভিতর যে একটা দিব্য প্রাণী বিরাজ করেন, সে অনুভূতির

একটা আবছায়া আবছায়া স্পর্শ পেতে থাকি গাজিপুর্নে—রবিমামার মূখে চোখে সেই সংগীতদেবতার প্রতিচ্ছায়া দেখে। সকালে দুপুরে সন্ধ্যায় যখন গানের চর্চায় তিনি নিযুক্ত হতেন আমাদের সঙ্গে নিয়ে সে কোন ওস্তাদকে বসিয়ে তবলা পাখোয়াজের চাঁটিতে ধুমধূমাকারের চর্চায় নয়, কিম্বা নিজেরই তৈরী গান আমাদের শেখানোর চর্চা নয়—সেটি সংগীতের রূপ ও রসের পিছনে পিছনে নিজের ঘোরা ও আমাদের ঘোরানোর চর্চা। তখনকার অপরিণত বয়সে তাঁর ক্রিয়াটর শূদ্ধ অনুসরণ করেছি মাত্র, কি যে করেছি তা ভাবিনি। মনে পড়ে সে দিনগুলোর কোন কোন দিনে কৃষ্ণধন বাঁড়ুর্ষের স্বরলিপি বই ধরে ধরে এক একটি গান বের করা আর ভোগ করা কেমন ‘তুঁ কেউ’ রোদিয়া’ সেই যে ‘রোদিয়া’ বা বোরদ্যামানা মেয়েটি তার রোদনের চেহারাখানি কত ভগ্নিমায় কত অনুকম্পে কত মধুরিমায় কত ফুটে উঠেছে তার বুকে—যে তাকে দেখে দেখে গাইছে! মরি! মরি! আবার বেহাগে ‘সাই তুঁহি... অধিরাতে বারবার’—এতে কথা ও সুর দুইয়ে মিলিয়ে বেহাগের কত টানটুন কত ঘোরফের।...গানের সুর চিনতে শিখিছিলাম আগে, কিন্তু সুরের রূপ চিনতে শিখলুম গাজিপুর্নে। রামকেলী বা আসাবরী, ভৈরো বা ভৈরবী, বেহাগ বা ছায়ানট, কদারা বা কানাড়া, পিলু বা মূলতান—এরা সব জানা গানের উপর কতকগুলো ছাপমারা নাম মাত্র নয়, এদের প্রত্যেকের একটি বিশিষ্ট চেহারা আছে, ছবি আছে—যে ছবিগুলি গাইতে গাইতে আকাশপটে ফুটে উঠে, মানুষের মূখের ছবিরই মত, সুরের সেই ছবিদের একখানির সঙ্গে আর একখানির সম্পূর্ণ মিল হয়না। তারা প্রত্যেকে এক একটি গান-পুরুষ, সুরের ও মাত্রার অদলবদলে তাদের চেহারার অদলবদল হয়ে যায়।”

—‘গানের ভিতর দেবদর্শন’, সরলা দেবী।

উপরের লেখা থেকে স্পষ্ট বোঝা যায় যে, রবীন্দ্রনাথ শাস্ত্রীয় সংগীতের তত্ত্বের দিক থেকে যে শূদ্ধ মর্মস্থানেই প্রবেশ করেছিলেন তা নয়, তার প্রায়োগিক দিকটায়ও তাঁর যথেষ্ট দক্ষতা ছিল।

এই প্রসঙ্গে আর একটু ব্যাপারেও একটু আলোচনা করে নেবার প্রয়োজন বোধ করছি, যদিও ধ্রুপদ সর্বমুখ্য বলতে গিয়ে এই বিষয়ে কিছু আলোচনার সূত্রপাত ইতিপূর্বেই করা হয়েছে।

বর্তমান যুগে আমরা শাস্ত্রীয় সংগীত বলতে প্রধানত সুরধর্মী খেয়াল ও ঠুংরী গানকেই বুঝে থাকি, কারণ এদের দাপট ও প্রাধান্যই বেশী। কিন্তু প্রাচীনকালে শাস্ত্রীয় সংগীত বলতে প্রধানত ধ্রুপদী গানকেই বোঝাত ও ধ্রুপদ গানে বাণী খেয়ালের মতো অর্কিণ্ডকর ছিল না। শোনা যায়, তানসেন যে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

শুদ্ধ বাণীর ধ্রুপদ রচনা করেছিলেন তাতে গানের বাণীতে যথেষ্ট কবিত্বশক্তির প্রকাশ দেখা যেতো ও গানের পরিবেশন পঙ্খিতও ছিল সহজ সরল।

চারতুকে গঠিত ধ্রুপদের দীর্ঘ কাঁবতাকে অবলম্বন করে যে-সুর বা রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ করা হ'ত তা শুদ্ধ গেয়ে গেলেই নাকি গানে ব্যবহৃত রাগের বিস্তার ও পরিচয়টা অনেকটা স্পষ্ট হয়ে উঠত। ধ্রুপদে আড়ী কড়াড়ী ও লয়কারীর নানা কসরৎ আমদানি হয় পরবর্তী যুগে খেলালের মাগে পাগ্লা দিতে গিয়ে। সুতরাং সেই বিচারে রবীন্দ্রনাথের চারতুকে গঠিত, ধ্রুপদের স্থাপত্যে, কথা ও সুরের অপূর্ব সমন্বয়ে রচিত গানগুলিকে প্রাচীন ও অভিজাত শাস্ত্রীয় সংগীতেরই অনুসারী বলা চলে, যদিও তা হয়তো সুরধর্মী খেলালের আদর্শে গঠিত নয়।

তবে আমার মতে, রবীন্দ্রনাথের সবচেয়ে বড় কৃতিত্ব হলো রাগরাগিণীকে তাদের নৈর্ব্যক্তিক লোক থেকে নানিয়ে নিয়ে এসে মানুষের সুখদুঃখের নানা অনুভূতি প্রকাশের প্রয়োজনে ব্যবহার করা ও তার দ্বারা শাস্ত্রীয় সংগীতে এক বৈপ্লবিক কাণ্ড ঘটানো। এর মূলে হয়তো পাশ্চাত্য সংগীতের প্রভাব কিছু কান্দে থাকবে, কিন্তু তা হলেও এই ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথের অবদান ও কৃতিত্ব তর্কাতীত।

হিন্দুস্থানী গানের মালমশলা ও উপাদানকে গ্রহণ করে বাংলা গানকে এক নতুন রূপ রবীন্দ্রনাথ দিয়ে গেছেন ও বাংলা গানকে কি করে এসব উপাদানের সাহায্যে সমৃদ্ধতর করা যায় তার পথের ইংগিত তিনি তাঁর নব নব সৃষ্টির মাধ্যমে দিয়ে গেছেন। কিন্তু তাঁর সেই প্রদর্শিত পথ ধরে মনে হয় আমরা আর অগ্রসর হতে পারিনি; ফলে, রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক রাগরাগিণীর বিচিত্র প্রয়োগ ও মিশ্রণে যে অপূর্ব বাংলা গানের সৃষ্টি হয়েছিল, সেই মানের বাংলা গান এখন আর রচিত হতে বড় একটা দেখা যায় না।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে বহু রাগরাগিণীর মিশ্রণ করে তাদের বিচিত্রভাবে ব্যবহার করে গেছেন। এই অপূর্ব মিশ্রণের ফলে এমন অনেক সুরের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়, যাতে স্বতন্ত্র ও নতুন নতুন রাগরাগিণীর সম্ভাবনার ইংগিত মেলে। উচ্চাঙ্গ সংগীতশাস্ত্রবিদরা যদি এই দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে রবীন্দ্রনাথের রাগাভিভিন্ন গানগুলিকে বিশ্লেষণ করেন, তবে হয়তো অনেক নতুন রাগরাগিণীর সম্ভাবন দিতে পারবেন। এই বিষয়ে বিস্তৃত গবেষণার অবকাশ আছে ও এতে উচ্চাঙ্গ সংগীতও বিশেষভাবে সমৃদ্ধ হতে পারে।

রবীন্দ্রনাথও চেয়েছিলেন, শাস্ত্রীয় সংগীতে শিক্ষিত অথচ তার অস্বসংস্কার থেকে মুক্ত ও বাংলা গানের প্রতি দরদী, এরূপ সংগীতজ্ঞরাই তাঁর গানের প্রচার ও সংরক্ষণের ভার নিন। এ দায়িত্বটা তিনি অশিক্ষিতপটু সংগীতজ্ঞ, যাদের মূলধন

শুদ্ধ কণ্ঠলাবণ্য তাদের হাতে ছেড়ে দেবার কখনই পক্ষপাতী ছিলেন না।

কবি বিশ্বাস করতেন যে বাংলা গানকে নব নব সমৃদ্ধির পথে নিয়ে যেতে পারেন তাঁরাই যারা শাস্ত্রীয় সংগীতে শিক্ষিত এবং বোধহয় এই ধারণার বশবর্তী হয়েই তিনি শাস্ত্রনিকেতনের সংগীতভবনে রবীন্দ্রসংগীতের সঙ্গে হিন্দুস্থানী সংগীত-শিক্ষারও ব্যবস্থা করেছিলেন। এই বিষয়ে আলাপ-আলোচনায় দিলীপ-কুমার রায়ের নিকট তিনি তাঁর মত যেভাবে ব্যক্ত করেছিলেন তা থেকে এই বিষয়টি আরো পরিষ্কৃত হয়ে উঠবে। তিনি বলেছিলেন : “হিন্দুস্থানী গানের সুরকে ত আমরা ছাড়িয়ে যেতে পারিইনা। আমাদের ত নিজের গানের সুরের জন্য ওই হিন্দুস্থানী সুরের কাছেই হাত পাততে হয়েছে। আর এতে যে দোষের কিছুই নেই এ কথাও ত আমি সাহিত্যের উপমা দিয়ে বললাম। কাজে কাজেই হিন্দুস্থানী গান ভালো করে শিখলে তার প্রভাবে যে বাংলা সংগীতে আরও নতুন সৌন্দর্য আসবে এটাই তো আশা করা স্বাভাবিক। তাই তোমরা এ চেষ্টা। যদি কর তবে তোমাদের উদ্যোগে আমার অনুমোদন আছে এ কথা নিশ্চয়ই জেনো...বাংলার বৈশিষ্ট্য বজায় রেখে কেমন করে নতুন সৌন্দর্য বাংলা সংগীতে ফুটানো যেতে পারে এটা একটা সমস্যা। তবে চেষ্টা করলে এ সমস্যার সমাধানও না মিলেই পারেনা। এ কথা স্মরণ রেখে যদি তুমি হিন্দুস্থানী সংগীত assimilate করে বাংলার বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে তার সামঞ্জস্য সাধন করতে পার, তা হলে তুমি সগরের মতনই সুরের সুরধুনী বইয়ে দিতে পারবে।”

—আলাপ আলোচনা, ২৯ মার্চ ১৯২৫।

আমার মতে রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানকে কতখানি হিন্দী গানের আদর্শে গড়ে তৈরি করেছিলেন—এ আলোচনার চাইতে তিনি হিন্দী গানের উপাদান গ্রহণ করে কি-ভাবে বাংলা গানকে সমৃদ্ধতর করে গেছেন—এটাই তাঁর রাগাভিত্তিক গানের বিচার্য বিষয় হওয়া উচিত।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে হিন্দুস্থানী গান থেকে অনেক উপাদান ও মালমসলা সংগ্রহ করেছিলেন এ কথা যেমন সত্য, তার চাইতেও বড়ো সত্য বোধহয় যে তিনি শাস্ত্রীয় সংগীত থেকে শুদ্ধ গ্রহণই করেননি—তিনি তাকে কিছু দিয়েও গেছেন, আগামী দিনে তার সৃষ্টি কোন পথে যাবে বা যাওয়া উচিত, তারও যেন ইঙ্গিত দিয়ে গেছেন তাঁর নানা লেখা ও সংগীতসৃষ্টির মাধ্যমে। এ কথা নিশ্চিতভাবে সত্য যে, তিনি প্রাচীন ভারতীয় সংগীতকে মোটেই ভাঙেননি; তিনি আঘাত করেছেন ও ভাঙতে চেয়েছেন তার জড়ত্বের সম্ভাবনাকে। সেই বিচারে তাঁকে ভারতীয় সংগীতের মূর্ত্তির অন্যতম পথপ্রদর্শক বলে অভিহিত করলে বোধহয় খুব একটা ব্যাড়াই কিছু বলা হবে না।

অনেকসময়েই রবীন্দ্রনাথকে, তাঁর প্রথমযুগের হিন্দুস্থানী-গান-ভাঙা ও অন্যান্য রাগাভিত্তিক গানগুলির জন্যে, একজন শাস্ত্রজ্ঞ ও ওস্তাদ বলে প্রতিপন্ন করে অনেকে তাঁকে ওস্তাদী মহলে প্রতিষ্ঠিত করতে চান। আমার মতে এই প্রচেষ্টায় রবীন্দ্রনাথকে ছোটাই করা হয়। কারণ তিনি ছিলেন শ্রুতি, ওস্তাদের চেয়ে অনেক বড়ো।

যদুভট্ট সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন : “বাল্যকালে যদুভট্টকে জানতাম, তিনি ওস্তাদ জাতের চেয়ে ছিলেন অনেক বড়ো। তাঁকে গাইয়ে বলে বর্ণনা করলে খাটো করা হয়। তাঁর ছিল প্রতিভা অর্থাৎ সংগীত তাঁর চিত্তের মধ্যে রূপ ধারণ করত... সম্ভবত তাঁর চেয়ে বড়ো ওস্তাদ তখন হিন্দুস্থানে অনেক ছিল... কিন্তু যদুভট্টের মতো সংগীতভাবকে আধুনিক ভারতে আর কেউ জন্মেছে কিনা সন্দেহ।” রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধেও হুবহু এই উক্তি করা যায়।

রবীন্দ্রসংগীত ও তার দুই যুগ

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “প্রথম বয়সে আমি স্বয়ংভাব প্রকাশ করবার চেষ্টা করছি গানে, আশা করি সেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে। পরিণত বয়সের গান ভাব বাৎলাবার জন্যে নয়, রূপ দেবার জন্যে। তৎসংশ্লিষ্ট কাব্যগুলিও অধিকাংশই রূপের বাহন।”

—সংগীত-চিন্তা, পৃ. ১৭৯।

মনে হয়, রবীন্দ্রনাথের এই উক্তির একটু বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন।

একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে কবি প্রথমযুগের সংগীতশ্রুতিতে স্বয়ংের আবেগ প্রকাশই প্রাধান্য পেয়ে আসছে, কল্পনার রূপলীলা তাতে বড়ো একটা স্থান পায়নি। কিন্তু তাঁর শেষযুগের গানগুলির প্রকৃতি কিন্তু একটু ভিন্ন। এই বিষয়ে ইন্দিরা দেবী তাঁর সংগীত-স্মৃতি প্রবন্ধে বলেছেন : “তিনি (অর্থাৎ কবি) নিজেকে আমাকে বলেছেন, ‘আমার আগেকার গানগুলি ইমোশনাল, এখনকারগুলি ইসথেটিক’।”

মনে হয়, রবীন্দ্রনাথ যখন ১৯৩৫ সালের জুলাই মাসে একটি চিঠিতে খুর্জি-প্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লিখেছিলেন “উচ্চ অগের আর্টের উদ্দেশ্য নয় দুই চক্ষু জলে ভাসিয়ে দেওয়া, ভাবাতিগষো বিহবল করা। তার কাজ হচ্ছে মনকে সেই কল্পলোকে উদ্ভীর্ণ করে দেওয়া যেখানে রূপের পূর্ণতা” তখন শেষযুগের তাঁর গানের এই রূপান্তরের কথাই তাঁর মনে হয়েছিল বা বলতে চেয়েছিলেন।

রবীন্দ্রনাথের ধারণা ছিল যে তাঁর প্রথমদিককার নাটকের চরিত্রগুলিতে বড়ো বেশী দুর্বল ভাবালুতা প্রকাশ পেয়েছে। তাঁর জীবনের শেষদিকে তিনি অনেক নাটকের এই কারণে আমূল পরিবর্তন করার চেষ্টা করেছিলেন। তাঁর গানেও এর

প্রতিফলন দেখা দিয়েছিল।

তাঁর প্রথমযুগে রচিত গীতিনাট্য মায়ার খেলাতে “আমি কারেও বদ্বিধনে, শূদ্ধ বদ্বিধি তোমারে” গানটি বেহাগ বাগিনীতে রচিত। পরবর্তীকালে কবি এখন গীতিনাট্য মায়ার খেলাকে নৃত্যনাট্যে পরিণত করতে উদ্যোগী হলেন তখন এই গানটির ওপরই ভিত্তি করে রচনা করলেন, “যে ছিল আমার স্বপনচারিণী তারে বদ্বিধিতে পারিনি” গানটি। এই দুটি গানের যদি আমরা ভাব, ভাষা ও সুরের গঠনের দিক দিয়ে তুলনা করি তবে বোধ হয় আমরা রবীন্দ্রনাথের দুই যুগের গানের রূপের পার্থক্য এবং কবি তাঁর পরবর্তী সংগীতসৃষ্টিকে কি-ভাবে রূপ দিতে চেষ্টাছিলেন তা অনেকটা বুঝতে পারব। ভাব ও ভাষা ত পার্থক্য, বোঝাবার জন্যে এই দুটি গানের অংশ নিচে উদ্ধৃত করা হলো :

১ আমি কারেও বদ্বিধনে, শূদ্ধ বদ্বিধি তোমারে।

তোমাতে পেয়েছি আলো—সংশয় আঁধারে ॥

ফিরিয়াছি এ ভবন, পাইনিতো কারো মন

গিয়েছি তোমারি শূদ্ধ মনের মাঝারে।

—গীতিনাট্য, মায়ার খেলা।

২ যে ছিল আমার স্বপনচারিণী

তারে বদ্বিধিতে পারিনি।

দিন চলে গেছে খুঁজিতে খুঁজিতে।

শুভখনে কাছে ভাবিলে লজ্জা আমার ঢাকিলে গো—

তোমারে সহজে পেরেছি বদ্বিধিতে।

—নৃত্যনাট্য, মায়ার খেলা।

প্রথম গানটির ভাব ও ভাষা অনেকটা সহজ কিন্তু পরের গানটি ভাব ও ভাষায় দিক দিয়ে পরিবর্তিত হয়ে কিছুটা নৈর্ব্যক্তিক রূপলাভ করেছে, যা তাকে আগের আবেগপ্রধান গান থেকে কিছুটা পৃথক করে দিয়েছে। এই পরিবর্তনটি আরো বিশেষভাবে পরিস্ফুট হয়ে উঠবে যদি আমরা প্রথমযুগে রচিত “সুদয়বেদনা বহিয়া এভু, এসেছি তব দ্বাবে” বা “অনিমেষ আঁখি নেই কে দেখেছে” রবীন্দ্রসংগীত দুটির, সঙ্গে পরবর্তীকালে রচিত পূজার গান “তোমার আমার এই বিরহের অন্তরালে” বা “আমার না-বলা বাগীর ঘন ষামিনীর মাঝে” গান দুটির তুলনা করি।

প্রথমযুগের গানগুলি মানুষের সাধারণ জীবন ও চিন্তার সঙ্গে এত সামঞ্জস্যপূর্ণ যে, তাদের বুঝতে আমাদের বিশেষ কষ্ট হয় না বা চিন্তা করতে হয় না; কিন্তু তাঁর শেষযুগের গানগুলি একটু ভিন্ন প্রকৃতির। সেগুলি আর শূদ্ধ মানুষের দুঃখ-সুখ, বিরহ-মিলনের মধ্যেই আবদ্ধ নয়। এইসব গান ব্যক্তিগত মানবিক অনুভূতি ছাড়িয়ে আরো বৃহত্তর ক্ষেত্রে প্রসারিত ও এইসমস্ত গান বেশীর ভাগ ক্ষেত্রেই কবির ব্যক্তিগত অনুভূতিকে অবলম্বন করে নৈর্ব্যক্তিক

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিশ্বমানবতার দিকে প্রসারিত হয়েছে।

সুসাহিত্যিক প্রমথনাথ বিশী তাঁর ‘রবীন্দ্রনাথ ও শাস্তিনিকেতন’ গ্রন্থে এই দুই যুগের সংগীতরচনার বিভিন্নতাকে এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন : “তাঁহার প্রথমযুগের গান আবেগপ্রধান, শেষযুগের গান সৌন্দর্যপ্রধান। প্রথমযুগের গানের মূখ্য বিরহমিলনপূর্ণ খণ্ড ক্ষুদ্র সংসারের দিকে ; শেষযুগের গানের মূখ্য বিরহমিলনাতীত অখণ্ড সৌন্দর্যলোকের দিকে।” যদিও এটা অবশ্যস্বীকার্য যে রচনার বিচারে রবীন্দ্রনাথের শেষযুগের গানগুলি উৎকৃষ্ট এবং সেগুলি পদ্যোপদ্যি রবীন্দ্রক ও মৌলিক সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে, কিন্তু তা হলেও এটা অস্বীকার করবার উপায় নেই যে সাধারণ মানুষ অনেকক্ষেত্রেই তাঁর প্রথম-যুগের রচিত সহজ সরল গানগুলিকেই পছন্দ করে বেশী, তাদের ভাব ও ভাষা সহজ বলে। এমনকি রবীন্দ্রনাথের কাছেও তাঁর এই প্রথমযুগের গানগুলিই বোধ হয় বেশী প্রিয় ছিল, কারণ গাইতে বললে, তিনি এই যুগের গানগুলি, বিশেষ করে “মরি লো মরি, আমার বাঁশীতে ডেকেছে কে”, “কাঙাল আমারে কাঙাল করেছে”, “বড়ো বেদনার মতো”, “তবু মনে রেখো” এইসব গানই গাইতেন বেশী। প্রথমযুগের এই সহজ সরল গানগুলির এত জনপ্রিয়তার কারণ কি ? এর কারণ বোধ হয় এই যে সহজ সরল আবেগপ্রধান এইসব গান আমাদের মনকে ষত সহজে নাড়া দেয়, পরবর্তীকালের রূপ ও সৌন্দর্যপ্রধান দার্শনিক তত্ত্বসম্মত কিছুটা নৈর্ব্যক্তিক গানগুলি এত সহজে আমাদের মনকে নাড়া দেয় না—এ গানগুলির তাৎপর্য এবং সৌন্দর্যকে ভালোভাবে উপলব্ধি করতে হলে আমাদের একটু চিন্তা করতে হয় বা ভাবতে হয় এবং এগুলি অনেকটা সংস্কৃতি বান মনের খোরাক।

সাধারণত দেখা যায় যে, শিল্প বা সাহিত্যে যে কোনো প্রণ্টার তাঁর প্রথম সৃষ্টির প্রতি মমত্ববোধ থাকে বেশী। রবীন্দ্রনাথের প্রথমযুগের এই সৃষ্টি বা তাঁর প্রথমযুগের হৃদয়ের অনুভূতিকে আশ্রয় করে অনেকসময় প্রকাশলাভ করেছিল, সেই কথাই তাঁর বিশেষভাবে মনে পড়তো এবং সেইসব গানই তিনি গাইতেন বেশী। এই বিষয়ে মৈত্রেয়ী দেবীর কাছে তাঁর মনোভাব এইভাবে ব্যক্ত করেছিলেন : “আজকাল আমার গানে খুব কারুকলা চারুশিল্প এ আমার মনে থাকেনা—আগেকার সহজ কথার সহজ মিঠে সুরের গানগুলিই মনে আছে আমার……মনে রয়ে গেল মনের কথা—

শুধু চোখের জল প্রাণের ব্যথা

এই সব হলো আমার আগেকার গান—এ গান তোমরা কখনো শোননি, এখনকার গানের সঙ্গে এর অনেক প্রভেদ।” — ‘মংগুতে রবীন্দ্রনাথ, মৈত্রেয়ী দেবী’।

কবির শেষজীবনের উল্লেখযোগ্য ঘটনাপঞ্জী

১৯২১—বিদেশ-ভ্রমণ ।

১৯২২, সেপ্টেম্বর-অক্টোবর—দক্ষিণ-পশ্চিম ভারত ও সিংহল ভ্রমণ ।

১৯২৩, মার্চ—চীন যাত্রা ;

২৯ মে—জাপানে পৌঁছানো ;

২৪ সেপ্টেম্বর—পঞ্চমবার ইউরোপ যাত্রা ।

১৯২৬, মে—নটীর পূজা অভিনয় ;

১২ মে—ষষ্ঠবার ইউরোপ যাত্রা ।

১৯২৭, জুলাই থেকে অক্টোবর—স্বীশময় ভারত ভ্রমণ ।

১৯২৭-২৮—মহুয়া রচনা ।

১৯২৮, জুন—‘শেষের কবিতা’ রচনা ।

১৯২৯—জাপান ও কানাডা ভ্রমণ ।

১৯৩০—সপ্তমবার বিলাত যাত্রা ;

মে, হিবার্ট বঙ্কুতামালা ;

১৫ জুলাই—আইনস্টাইনের সঙ্গে সাক্ষাৎ ।

১৯৩২—ইরান যাত্রা ।

১৯৩৩, জানুয়ারি—কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে কমলা বঙ্কুতামালা ।

১৯৩৪—সিংহল পরিভ্রমণ ;

দিনেন্দ্রনাথের শান্তিনিকেতনের সঙ্গে সব সম্পর্ক চূড়িকিয়ে কলিকাতা আগমন ।

১৯৩৫, জুলাই—দিনেন্দ্রনাথের মৃত্যু ।

১৯৩৬, মার্চ—এস্পারার থিয়েটারে চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্য অভিনয় ।

১৯৩৭, ফেব্রুয়ারি—প্রাণসংশয় পীড়া ।

১৯৩৮, অক্টোবর—কলিকাতার ছায়া সিনেমা হলে চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্য অভিনয় ।

১৯৩৯, জুলাই—কলিকাতার মহাজাতি সদনের ভিত্তিপ্রস্তর স্থাপন ।

১৯৪০, আগস্ট - অক্সফোর্ড বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক ডি. লিট. উপাধি প্রদান ।

১৯৪১, মে—জন্মদিনের বাণী রূপে ‘সভ্যতার সংকট’ প্রকাশ ।

১৯৪১, ১৩ মে—প্রিয়দরাজ কর্তৃক কবিকে শান্তিনিকেতনে ‘ভারতভাস্কর’ উপাধি প্রদান ;

২৫ জুলাই—অসুস্থ অবস্থায় কলিকাতা আগমন ;

৭ আগস্ট—তিরোভাব ।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

পূর্বোক্ত ঘটনাবলির মধ্যে তাঁর সংগীতসৃষ্টির পক্ষে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য ও বেদনাদায়ক ঘটনা—১৯৩৪ সালে দিনেন্দ্রনাথের হঠাৎ শাস্তিনিকেতনের সঙ্গে সব সম্পর্ক চুকিয়ে কলিকাতায় চলে আসা। দিনেন্দ্রনাথ, যিনি নানা ভাবে আশ্রমের সঙ্গে প্রায় তিরিশ বৎসর যুক্ত ছিলেন ও যিনি ছিলেন শাস্তিনিকেতনের “বালক দলের সকল নাটের কাণ্ডারী” এবং রবীন্দ্রনাথের “সকল গানের ভাণ্ডারী” ও যার সম্পর্কে কবি বলেছিলেন : “রবির সম্পদ হত নিরর্থক তুমি যদি তারে না লইতে আপনার কার, যদি না দিতে সবারে।” তাঁর এই কলিকাতায় চলে আসার বিষয়গবেদনা কবির বন্ধুকে খুবই বেজেছিল ও তাঁর মৃত্যুর অল্পকাল পরে রবীন্দ্রনাথ বর্ষাঋণ উৎসবের যে কয়টি গান লেখেন তার একাধিক স্থলে কথায় ও সুরে এই বিষয়গের প্রচ্ছন্ন বেদনা রয়েছে বলে অনেকে মনে করেন এবং এই প্রসঙ্গে “আমার কী বেদনা সে কি জান” এই গানটির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায়। এই সময়ের তাঁর উল্লেখযোগ্য সংগীতচিন্তা ও সংগীতের উপর রচনার ভিতর দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে মার্চ ১৯২৫ থেকে জুন ১৯৩৪ অবধি আলাপ-আলোচনার ও ধর্জটিপ্রসাদ মদ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গে তাঁর ১৯৩২—৩৫ সাল অবধি পত্রালাপের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

এইসব আলাপ-আলোচনা ও পত্রালাপের ভিতর দিয়ে কবি সংগীত, বিশেষ করে বাংলা গানে হিন্দুস্থানী গানকে কি-ভাবে ও কতখানি গ্রহণ করা যেতে পারে, সে সম্বন্ধে তাঁর মতামত ব্যক্ত করেছেন। এগুটির গুরুত্ব ও মূল্য অসাধারণ। গীতালী সংগীতায়তনে ১৯৪০ সালের জুন মাসে তিনি যে ভাষণ দেন তার গুরুত্বও অসাধারণ। এই ভাষণে তাঁর গানের পরিবেশন সম্বন্ধে তাঁর মতামত তিনি কিছুটা কঠোর ভাবেই ব্যক্ত করেছিলেন। সেই অভিভাষণে তিনি বলেন : “গান ষাতে আমার গান বলে মনে হয় এইটি তোমরা করো। আরও হাজারো গান হয়ত আছে—তাদের মাটি করে দাওনা, আমার দৃষ্ট নেই। কিন্তু তোমাদের কাছে আমার মিনতি, তোমাদের গান যেন আমার গানের কাছাকাছি হয়, যেন শুনলে আমিও আমার গান বলে চিনতে পারি। এখন এমন হয় যে আমার গান শুনলে নিজের গান কিনা বোঝতে পারিনা। মনে হয় কথাটা যেন আমার, সুরটা যেন নয়। নিজে রচনা করলাম পরের মতো নষ্ট হচ্ছে এ যেন অসহ্য। মেয়েকে অপাত্রে দিলে যেমন সব কিছু সহ্যে হয়, এও যেন আমার পক্ষে সেই রকম।” তাঁর গানের পরিবেশনের ধারা সম্বন্ধে কবির এই মতকে শেষ ও চূড়ান্ত নির্দেশ বলে গ্রহণ করা যেতে পারে।

গানের তালিকা (শেষ যুগ)

১৯২১—১৯৪১

ক্রমিক সংখ্যা গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল রচনাকাল/স্থান মন্তব্য

- ১ বাদল-মেঘে মাদল বাজে :
দাদরা ১৯২১/শাস্তিনিকেতন
- ২ ওগো আমার শ্রাবণমেঘের :
দাদরা
- ৩ তিমির-অবগুণ্ঠনে :
হাম্বির/কাহারবা
- ৪ এই শ্রাবণের বৃষ্টির ভিতর :
দাদরা
- ৫ মেঘের কোলে কোলে :
দাদরা কলিকাতা
- ৬ হৃদয়ে ছিলে জেগে :
একতাল শাস্তিনিকেতন
- ৭ হার গো, ব্যথায় কথা :
কাহারবা
- ৮ আমারে ডাক দিল কে :
দাদরা
- ৯ কেন যে মন ভোলে আমার :
দাদরা
- ১০ আমার সুদূরে লাগে :
দাদরা
- ১১ আমার হৃদয় তোমার :
দাদরা
- ১২ আকাশে আজ কোন্ চরণের :
দাদরা
- ১৩ এই কথাটি মনে রেখো :
দাদরা
- ১৪ আমার দোসর যে জন :
দাদরা
- ১৫ কোথা হতে শুনতে যেন পাই :
কাহারবা

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৬	পূর্ণচাঁদের মায়ায় আজি : দাদরা	১৯২১/শান্তিনিকেতন	
১৭	তোমরা যা বল তাই বলো : কীর্তনাঙ্গ/দাদরা	" "	
১৮	আমি এলোম তোরি স্বারে : কাহারবা	" "	
১৯	বসন্ত তোর গান লিখে যায় : কাহারবা	" "	
২০	রজনীর শেষ তারা : কাহারবা	" "	
২১	দীপ নিভে গেছে মম : বেহাগ/অধঃঝাঁপ	" "	
২২	সময় কারো যে নাই : দাদরা	" "	
২৩	আমি মারের সাগর পাড়ি দেব : কাহারবা	" "	
২৪	তোর শিকল আমায় : দাদরা	" "	
২৫	শীতের হাওয়ায় লাগল নাচন : দাদরা	" "	
২৬	ফিরে চল্ মাটির টানে : দাদরা	" "	
২৭	এনেছ ওই শিরীষ বকুল : কাহারবা	" "	
২৮	ও মঞ্জরী, ও মঞ্জরী : দাদরা	" "	
২৯	তোমার সুরের ধারা : কীর্তনাঙ্গ/দাদরা	" "	
৩০	জয় হোক, জয় হোক : কাহারবা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩১	পূর্বাচলের পানে তাকাই : কাহারবা	১৯২২/শিলাইদহ	
৩২	আসা-যাওয়ার পথের ধারে : ইমন/দাদরা	" "	
৩৩	কার যেন এই মনের বেদন : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩৪	নিদ্রাহারা রাতের এ গান : ২/৪ ছন্দ	" "	
৩৫	দারুণ অগ্নিবাণে : সারণ/কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
৩৬	এসো এসো হে তৃষ্ণার জল : মিশ্র ইমন/কাহারবা	" "	
৩৭	বৈশাখের এই ভোরের হাওয়া : দাদরা	" "	
৩৮	এই সকালবেলার বাদল-আঁধারে : দাদরা	" "	
৩৯	আজি বর্ষারাতের শেষে : কাহারবা	" "	
৪০	ক্লান্ত বাঁশির শেষ রাগিণী : কাহারবা	" "	
৪১	আজ তালের বনের করতালি : কাহারবা	" "	
৪২	স্বপ্ন আমার ওই বদ্বীপ তোর : দাদরা	" "	
৪৩	প্রখর তপনতাপে : মিশ্ররাগ/একতাল	" "	
৪৪	আজ নবীন মেঘের স্দর : মিশ্ররাগ/দাদরা	" "	
৪৫	বৈশাখ হে, মোনাই তাপস : মিশ্ররাগ/দাদরা	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৪৬	বহু যুগের ও পার হতে :		
	কাহারবা	১৯২২/শান্তিনিকেতন	
৪৭	নীল দিগন্তে ওই ফুলের :		
	দাদরা	" "	
৪৮	আমি কান পেতে রই :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	১৯২২/আগ্রাই নদী	
৪৯	ওই যে ঝড়ের মেঘের :		
	কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
৫০	আজ আকাশের মনের কথা :		
	দাদরা	" "	
৫১	পদ-সাগরের পার হতে :		
	কাহারবা	" "	
৫২	আজি হৃদয় আমার যায় :		
	দাদরা	" "	
৫৩	এ কী গভীর বাণী এল :		
	দাদরা	" "	
৫৪	বাদল-বাউল বাজাল রে :		
	কাহারবা	" "	
৫৫	বৃষ্টিশেষের হাওয়া :		
	দাদরা	" "	
৫৬	বাদল-ধারা হল সারা :		
	দাদরা	" "	
৫৭	তার বিদায়বেলার মালাখানি :		
	দাদরা	" "	
৫৮	আমার কণ্ঠ হতে গান :		
	দাদরা	" "	
৫৯	সে দিন আমরা বলেছিলাম :		
	কাহারবা	" "	
৬০	এল যে শীতের বেলা :		
	মিশ্র ইমন/দাদরা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৬১	প্রথম আলোর চরণধরনি : ভৈরবী/একতাল	১৯২২/শান্তিনিকেতন	
৬২	ষতখন তুমি আমার : দাদরা	" "	
৬৩	বারে বারে পেয়েছি যে তারে : দাদরা	" "	
৬৪	এ কী সুধারস আনে : কাহারবা	১৯২৩ "	
৬৫	ফিরবে না তা জানি : ২/৪ ছন্দের তাল	" "	
৬৬	হেমন্তে কোন্ বসন্তেরই : দাদরা	" "	
৬৭	শিউলি-ফোটা ফরোরাল যেই : দাদরা	" "	
৬৮	অনেক দিনের মনের মানুষ : ইমন কল্যাণ/দাদরা	" "	
৬৯	ঝর-ঝর-ঝর-ঝর ঝরে রঙের : দাদরা	" "	
৭০	আজ তারায় তারায় : দাদরা	" "	
৭১	ও আমার চাঁদের আলো : দাদরা	" "	
৭২	খেলাঘর বাঁধতে লেগেছি : দাদরা	" "	
৭৩	নিশীথরাতের প্রাণ : তেওড়া	" "	
৭৪	ও চাঁদ, তোমায় দোলা দেবে : দাদরা	" "	
৭৫	ভাঙল হাসির বাঁধ : দাদরা	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কণ্ঠ : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৭৬	ধীরে ধীরে ধীরে বণ্ড :		
	কাহারবা	১৯২৩/শার্মিস্তীকেন্দ্র	
৭৭	বার্কি আমি রাখব না :		
	দাদরা	" "	
৭৮	ফল ফলাবার আশা আমি :		
	হারিশ্বর/দাদরা	" "	
৭৯	সে কি ভাবে গোপন রবে :		
	দাদরা	" "	
৮০	এ বেলা ডাক পড়েছে :		
	বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৮১	আজ দখিনবাতাসে :		
	দাদরা	" "	
৮২	সব দিবি কে, সব দিবি পায় :		
	কাহারবা	" "	
৮৩	বিদায় যখন চাইবে তুমি :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	
৮৪	শুকুনো পাতা কে-ষে ছড়ায় :		
	দাদরা	" "	
৮৫	সহসা ডালপালা তোর :		
	দাদরা	" "	
৮৬	যদি তারে নাই চিনি গো :		
	তেওড়া	" "	
৮৭	আজ খেলা-ভাঙার খেলা :		
	কাহারবা	" "	
৮৮	এবার বিদায়বেলার সুর :		
	দাদরা	" "	
৮৯	নারে, নারে, ভয় করবনা :		
	দাদরা	" "	
৯০	না, যেয়ো না, যেয়োনা কো :		
	কাহারবা	" "	

রবীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	বচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৯১	তোমার বাস কোথা-যে :		
	তেওড়া	১৯২৩/শান্তিনিকেতন	
৯২	এখন আমার সময় হল :		
	দাদরা	" "	
৯৩	ওরে পথিক, ওরে প্রেমিক :		
	কাহারবা	" "	
৯৪	গানগদূলি মোর শৈবালেরই দল :		
	কাহারবা	" "	
৯৫	দখিনহাওয়া, জাগো জাগো		
	কাহারবা	" "	
৯৬	নাই বা এলে যদি .		
	অখণ্ড ৬ মাত্রার তাল	" "	
৯৭	তোমার শেষের গানের রেশ :		অনুমান,
	ভৈরবী/দাদরা	১৯২৩/লক্ষ্মী	লক্ষ্মীতে অতুল
		থেকে বোম্বাই	প্রসাদ সেনের গৃহ-
		যাবার পথে	বাসের স্মৃতিতে রচিত
৯৮	তোমায় গান শোনাও		
	দাদরা	১৯২৩/আমেদাবাদ	
৯৯	যুগে যুগে বদ্বি আমায় :		
	কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
১০০	স্বারে কেন দিলে নাড়া :		
	দাদরা	" "	
১০১	তোমার বীণায় গান ছিল :		
	দাদরা	" কাঠিয়াবাড়	
১০২	ওরে বকুল, পারুল ওরে :		
	দাদরা	" "	
১০৩	দুই হাতে কালের মন্দির যে		
	কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
১০৪	ভরা থাক্ স্মৃতিসুধায় :		আন্দ্রে কার্পেলস এর
	দাদরা	" "	শান্তিনিকেতন থেকে
			বিদায় উপলক্ষে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১০৫	অগ্নিশিখা, এসো এসো : ইমন কল্যাণ/কাহারবা	১৯২৩/শান্তিনিকেতন	সহায়িকা বা গার্ল- গাইডের জন্যে গানটি রচিত হয়
১০৬	আজি মর্মরধ্বনি কেন : ত্রিতাল	" "	
১০৭	দূর-দেশী সেই রাখাল ছেলে : দাদরা	" "	
১০৮	আকাশ-তলে দলে দলে : মিশ্র কেদার/দাদরা	" "	
১০৯	পথিক মেঘের দল জোটে ওই : দাদরা	" "	
১১০	আষাঢ়, কোথা হতে আজ : দাদরা	" "	
১১১	ছায়া ঘনাইছে বনে বনে পিলু/কাহারবা	" "	
১১২	কদম্বেরই কানন ঘেরি : দাদরা	" "	
১১৩	পদ-হাওয়াতে দেয় দোলা : কাহারবা	" "	
১১৪	ভেবেছিলেম আসবে ফিরে : দাদরা	" "	
১১৫	আমার ষাবার বেলায় : কাহারবা	" "	
১১৬	তোমার হাতের রাখীখানি : দাদরা	" "	
১১৭	আজি সাঁঝের যমুনায় গো : কাহারবা	" "	
১১৮	যখন এসেছিলে অশ্বকারে : তেওড়া	১৯২৪/শান্তিনিকেতন	
১১৯	আমি সম্প্রদায়ের শিখা : ইমন/দাদরা	"	শ্রীনিকেতন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১২০	আমার মন চেয়ে রয় :		
	আশাবরী/তেওড়া	১৯২৪/শান্তিনিকেতন	
১২১	পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে :		
	লোকসংগীতের গদ্য		
	দাদরা	" "	
১২২	আমার ভুবন তো আজ :		
	২/৪ ছন্দ	১৯২৪/শ্রীনিবেশ	
১২৩	কণ্ঠে নিলেম গান :		
	কাহারবা	" কলিকাতা	
১২৪	ওগো বধু সন্দরী :		
	মিশ্র ভৈরব/কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
১২৫	দিনশেষের রাঙা মৃদুল :		
	পূরবী/কাহারবা	" "	
১২৬	এবার অবগুঠন খোলো :		
	দাদরা	১৯২৪ "	
১২৭	যে কেবল পালিয়ে বেড়ায় :		
	দাদরা	" "	
১২৮	যখন ভাঙল মিলন-মেলা :		
	ভৈরবী/কাহারবা	" "	
১২৯	মধ্যদিনের বিজন বাতায়নে :		
	২/৪ ছন্দ	" "	
১৩০	আজ কিছতেই যায় না :		
	কাহারবা	" "	
১৩১	হায় হায় হায়, দিন চাঁল যায় :		শান্তিনিকেতনের
	কাহারবা	" "	চা-চক্রের জন্যে রচিত
১৩২	শ্রাবণ-বরষন পার হয়ে :		
	কাহারবা	" "	
১৩৩	ধরণীর গগনের মিলনের :		
	২+২ ছন্দ	" "	
১৩৪	মোর স্বপন-তরীর কে তুই নেয় :		
	দাদরা	" শিলং	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৩৫	ও চাঁদ, চোখের জলের :		
	কাহারবা	১৯২৪/শিলং	
১৩৬	ভালোবাসি, ভালোবাসি :		
	দাদরা	" "	
১৩৭	আকাশ-ভরা সূর্য তারা :		
	দাদরা	" শান্তিনিকেতন	
১৩৮	মাটির বৃকের মাঝে :		
	দাদরা	" "	
১৩৯	আমার এ পথ তোমার :		
	দাদরা	" "	
১৪০	আনন্মনা আনন্মনা :		
	দাদরা	দক্ষিণ আমেরিকার	
		" পথে, জাহাজে	
১৪১	গানের ঝরনাতলাষ ;		
	দাদরা	" শান্তিনিকেতন	
১৪২	তার হাতে ছিল হানির :		
	দেশ/দাদরা	" আমেরিকা হতে ইতালির	
		অভিমুখে জাহাজে রচিত	
১৪৩	লহো লহো, তুলে লহো :		
	তেওড়া	" শান্তিনিকেতন	
১৪৪	ফিরে ফিরে ডাক্ দেখি রে :		
	দাদরা	" "	
১৪৫	রুদ্ধবেশে কেমন খেলা :		
	কাহারবা	" "	
১৪৬	কদসুমে কদসুমে চরণচিহ্ন :		
	দাদরা	১৯২৫ "	
১৪৭	আজ কি তাহার দারতা :		
	মিশ্র ইমন/কাহারবা	" "	
১৪৮	ও কি এল, ও কি এল না :		
	দাদরা	" "	
১৪৯	এবার উজাড় ক'রে লও হে :		
	দেশ/ত্রিতাল	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৫০	আমার থাকতে দে-না : কাহারবা	১৯২৫/শান্তিনিকেতন	
১৫১	মরুবিজয়ের কেতন উড়াও : হাম্বীর/দাদরা	" "	
১৫২	জন্মধাত্রায় যাও গো : দাদরা	" "	
১৫৩	না ব'লে যায় পাছে সে : দাদরা	" "	
১৫৪	মরণের মুখে রেখে : ভৈববী/কাহারবা	" "	
১৫৫	গান আমার যায় ভেসে যায় : দাদরা	" "	
১৫৬	গহন রাতে শ্রাবণধারা : ছায়ানট/দাদরা	" "	
১৫৭	বজ্রমানিক দিয়ে গাঁথা : দাদরা	" "	
১৫৮	এসো নীপবনে ছায়াবীথিতলে : ২+২ ছন্দ	" "	
১৫৯	ঝরে ঝর ঝর ভাদর-বাদর : মল্লার/কাহারবা	" "	
১৬০	কোথা যে উধাও হল : মিশ্রমল্লার/আড়াঠেকা	" "	মূলগান : বোল রে পার্ণিমারা
১৬১	আজ শ্রাবণের পূর্ণিমাতে : দাদরা	" "	
১৬২	অশ্রুভরা বেদনা দিকে দিকে : মিশ্রকার্ণাট/ত্রিতাল	" "	মূলগান : তনমন ধন ভয় পরবারে
১৬৩	বন্ধু, রহো রহো সাথে : ভৈববী/মধ্যমান	" "	মূলগান : সঙ্গে চলা দিয়া হাওরে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : ঋতু/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৬৪	একলা ব'সে বাদলশেষে :	দাদরা ১৯২৫ ^১ শান্তিনিকেতন	
১৬৫	শ্যামল শোভন প্রাণ তুমি :	দাদরা " "	
১৬৬	দেখো দেখো, দেখো, শূন্যতারার :	দাদরা " "	
১৬৭	ওলো শেফালি, ওলো শেফালি :	দাদরা " "	
১৬৮	যে ছায়ারে ধরব ব'লে :	দাদরা " "	
১৬৯	এসো শরতের অমল মহিমা :	গান্ধারী/বং " "	মূলগান : বাজে ঝনন ঝনন বাজে
১৭০	তোমার নাম জানি নে :	ভৈরবী/দাদরা " "	
১৭১	কার বাঁশি নিশিভোরে :	গান্ধারী/ত্রিতাল " "	মূলগান : মোরে কান ভগকবা ।
১৭২	হে ঋণিকের অতিথি :	ভৈরবী/কাহারবা " "	
১৭৩	আমার রাত পোহালো :	দাদরা " "	
১৭৪	ও আষাঢ়ের পূর্ণিমা আমার :	২+৪ ছন্দ " "	
১৭৫	বাজো রে বাঁশরি, বাজো :	ইমন/কাহারবা " "	
১৭৬	ওই মরণের সাগরপারে :	দাদরা " "	
১৭৭	যৌবনসরসীনীরে মিলনশতদল :	ভৈরবী/কাহারবা " "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাখ/ভাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৭৮	শ্যামল ছায়া, নাইবা গেলে :		
	২১৪ ছন্দ	১৯২৫/শান্তিনিকেতন	
১৭৯	তুমি খুঁশি থাক :		
	দাদরা	" "	
১৮০	আমার যে গান তোমার :		
	দাদরা	" "	
১৮১	আমার জ্বলে নি আলো :		
	২১৪ ছন্দ	" "	
১৮২	ও আমার ধ্যানেরই ধন :		
	২১৪ ছন্দ	" "	
১৮৩	এবার দুঃখ আমার :		
	দাদরা	" "	
১৮৪	তুমি তো সেই বাবেই চলে :		
	শ্রী/একতাল	" "	
১৮৫	সে আমার গোপন কথা :		
	কীর্তনাঙ্গ/দাদরা	" "	
১৮৬	কে বলে 'ষাও যাও' :		
	বেহাগ/দাদরা	" "	
১৮৭	তুমি মোর পাও নাই পরিচয় :		
	ভৈরবী/কাহারবা	" "	
১৮৮	আছ আকাশ-পানে তুলে মাথা :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	
১৮৯	না, না গো না, কোরো না :		
	পিলদ/দাদরা	" "	
১৯০	পাগল যে তুই, ক'ঠ ভ'রে :		
	কাহারবা	" "	
১৯১	নাই রস নাই, দারুণ দাহনবেলা :		
	মলতান/কাহারবা	" "	
১৯২	সখী, অধারে একেলা ঘরে :		
	খাম্বাজ/বং	" "	

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
১৯৩	চৈতন্যবনে মম চিত্তবনে :		
	কাহারবা	১৯২৫-২৬/শান্তিনিকেতন	
১৯৪	ধনিল আহ্বান মধুর গম্ভীর :		
	তেওড়া	" "	
১৯৫	পরবাসী, চলে এসো ঘরে :		
	ইমন/কাহারবা	" "	'প্রবাসী' পত্রিকার ২৫-তম বর্ষপূর্তি উপলক্ষে রচিত
১৯৬	বনে যদি ফুটল কদুম :		
	কাহারবা	" আগরতলা	
১৯৭	দোলে দোলে দোলে প্রেমের দোলন-চাঁপা :		
	দাদরা	" "	
১৯৮	ফাগুনের নবীন আনন্দে :		
	কাফি/কাহারবা	" "	
১৯৯	তোমার বীণা আমার মনোমধ্যে :		
	ঝম্পক/৩২ ছন্দ	" কলিকাতা	
২০০	নুপুড় বেজে যায় রিনিরিনি :		
	কাহারবা	" শান্তিনিকেতন	
২০১	লিখন তোমার ধূলায় :		
	দাদরা	" "	
২০২	আমার লতার প্রথম মৃদুকুল :		
	দাদরা	" "	
২০৩	কেন রে এতই যাবার স্বপ্ন :		
	দাদরা	" "	
২০৪	কী পাই নি তারি হিসাব মিলাতে :		
	কাহারবা	" "	
২০৫	সেই ভালো সেই ভালো :		
	দাদরা	" "	
২০৬	অনেক কথা যাও যে বলে :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	

ববীক্সসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় বৃগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২০৭	দে পড়ে দে আমার তোরা : দাদরা	১৯২৫-২৬/গার্মিন্তনিকেন	
২০৮	পাতার ভেলা ভাসাই নীরে : কাহারবা	" "	
২০৯	আধেক ঘুমে নয়ন চুমে : দাদরা	" "	
২১০	আমার প্রাণে গভীর গোপন : সারং/তেওড়া	" "	
২১১	এ পথে আমি যে গেছি বার বার : বেহাগ/দাদরা	" "	
২১২	দিন-পরে যায় দিন : মূলতান/কাহারবা	" "	
২১৩	আপনাকে দিয়ে রিচিলি : জোনপুরী/দাদরা	" "	
২১৪	কাহার গলায় পরাবি গানের : ভৈরবী/দাদরা	" "	
২১৫	হে চিরনতুন আজি এ : ভৈরবী/কাহারবা	" "	
২১৬	হে মহাজীবন, হে মহামরণ : কাহারবা	" "	
২১৭	আর রেখো না আঁধারে আমায় : দাদরা	" "	
২১৮	নিশীথে কী করে গেল মনে : কাহারবা	" "	
২১৯	পথে যেতে ডেকেছিলে মোরে : কাহারবা	" "	
২২০	এ পারে মধুর হল কেকা ওই : কাফি/২+২ ছন্দ	" "	
২২১	বিরস দিন, বিরল কাজ ৩+২ ছন্দ	" "	

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২২২	আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো : ভৈরবী/দাদরা	১৯২৫-২৬/শান্তিনিকেতন	
২২৩	মরণসাগরপারে তোমরা অমর : কাহারবা	" "	
২২৪	কার চোখের চাওয়ার : ২।৪ ছন্দ	১৯২৬/হামবদর্গ	
২২৫	রয় যে কাঙাল শূন্যহাতে : কাহারবা	" "	
২২৬	ছড়টির বাঁশি বাজল যে ওই : দাদরা	" "	
২২৭	নাই নাই ভয়, হবে হবে জয় : কাহারবা	" "	
২২৮	আমার মনুজি আলোয় আলোয় : তেওড়া	" ন্যনবর্গ	
২২৯	সকাল বেলার আলোয় বাজে : ভৈরবী/দাদরা	" "	
২৩০	মধুর, তোমার শেষ যে না পাই : বেহাগ/দাদরা	" ষ্টুটগার্ট	
২৩১	চাহিয়া দেখো রসের স্রোতে : কাহারবা	" কলোয়ান	
২৩২	তুমি উষার সোনার বিস্ময় : দাদরা	" "	
২৩৩	ওগো সুন্দর, একদা কী জানি : দাদরা	" প্রাগ	
২৩৪	গানে গানে তব বন্ধন হাক টুটে : আশাবরী/দাদরা	" ডুসেলডর্ফ	
২৩৫	কোথায় ফিরিস পরম শেষের : দাদরা	" প্রাগ	
২৩৬	দিনের বেলায় বাঁশি তোমার : বেহাগ/কাহারবা	" ব্রুডাপেস্ট	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৩৭	অরুণ, তোমার বাণী :		
	দাদরা	১৯২৬/বুডাপেস্ট	
২৩৮	যা পেয়েছি প্রথম দিনে :		
	দাদরা	” পিরিউস	
২৩৯	যে ধ্রুবপদ দিয়েছ বাঁধি :		
	৩+২ ছন্দ	১৯২৭/শান্তিনিকেতন	
২৪০	ওরে কী শুনিয়েছ ঘুমের ঘোরে :		
	কাহারবা	” ”	
২৪১	পূরানো জানিয়া চেয়ো না :		
	দাদরা	” ”	
২৪২	কেন পাশ্বে, এ চঞ্চলতা :		
	কাহারবা	” ”	
২৪৩	গগনে গগনে আপনার মনে :		
	মল্লার/দাদরা	” ”	
২৪৪	নির্মল কান্ত, নমো হে নমো :		
	ভৈরবী/কাহারবা	” ”	
২৪৫	হাস্য হেমন্তলক্ষ্মী, তোমার :		
	কাহারবা	” ”	
২৪৬	মনে রবে কি না রবে আমারে :		
	কাহারবা	” ”	
২৪৭	চরণরেখা তব যে পথে :		
	ভৈরবী/দাদরা	” ”	
২৪৮	জানি তুমি ফিরে আসিবে আবার :		
	দাদরা	” ”	
২৪৯	এসো এসো, এসো, হে বৈশাখ :		
	ইমন/কাহারবা	” ”	
২৫০	মধ্যদিনে যবে গান বন্ধ করে পাখি :		
	হাম্বার/কাহারবা	” ”	
২৫১	হিংসায় উন্মত্ত পৃথবী :		
	ভৈরবী/দাদরা	” ”	বুদ্ধদেবের জন্মোৎসব উপলক্ষে রচিত

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৫২	ছিদ্দ পাতার সাজাই তরণী কাহারবা	১৯২৭/শান্তিনিকেতন	
২৫৩	হে সন্ন্যাসী, হিমগিরি ফেলে : অখণ্ড ৬ মাত্রার তাল	" "	
২৫৪	নৃত্যের তালে তালে নটরাজ : তালফেরতা	" "	
২৫৫	হিমের রাতে ওই গগনের : দাদরা	" "	
২৫৬	ওগো কিশোর আজি : তেওড়া	" "	
২৫৭	রাঙিয়ে দিয়ে যাও : দাদরা	" "	
২৫৮	আলোর অমল কমলখানি : ভৈরব/দাদরা	" "	
২৫৯	শীতের বনে কোন্ সে কঠিন : কাহারবা	" "	
২৬০	তপের তাপের বাঁধন কাটুক : দাদরা	" "	
২৬১	মুখখানি কর মলিন বিধুর : দাদরা	" "	
২৬২	ষাবার বেলা শেষ কথাটি : মলতান/তেওড়া	" "	
২৬৩	ডাকিল মোরে জাগার সার্থি : দাদরা	" "	
২৬৪	তোমার গীতি জাগালো স্মৃতি : ৩/৪ ছন্দ	" "	
২৬৫	ওরে যায় না কি জানা : ভৈরব/দাদরা	" "	
২৬৬	কাছে যবে ছিল : ভৈরব/দাদরা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৬৭	এবার মিলন হাওয়ায়-হাওয়ায় :		
	দাদরা	১৯২৭/শান্তিনিকেতন	
২৬৮	লুকালে ব'লেই খুঁজে বাহির করা :		
	দাদরা	" "	
২৬৯	মদুখপানে চেয়ে দেখি :		
	কাহারবা	" "	
২৭০	জয় ক'রে তবু ভয় কেন :		
	২/৪ ছন্দ	" "	
২৭১	আরো একটু বসো তুমি :		
	ভৈরবী/দাদরা	"	
২৭২	সকরুণ বেগু বাজায় কে যায় :		
	ভৈরবী/দাদরা	১৯২৭/মায়ার জাহাজ ।	
		জাভা থেকে পিনাঙের	
		পথে রচিত	
২৭৩	সে দিন দুজনে দুলেছিলাম বনে :		
	পিলু/কাহারবা	১৯২৭/ট্রেনে পিনাঙের	
		পথে রচিত	
২৭৪	গোধূলিগগনে মেঘে ঢেকেছিল :		
	দাদরা	" "	
২৭৫	খর বায়ু বয় বেগে :		
	কাহারবা	" পিনাঙ	
২৭৬	তুমি আমায় ডেকেছিলে :		
	দাদরা	" শান্তিনিকেতন	
২৭৭	নমো নমো, নমো করুণাঘন :		
	কাহারবা	" "	
২৭৮	ওই কি এলে আকাশপারে :		
	কাহারবা	"	
২৭৯	প্রাণ, তুমি বাতাসে কার :		
	কাহারবা	"	
২৮০	রঙ লাগালে বনে বনে :		
	২/৪ ছন্দ		

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
২৮১	তোমার স্নেহ শূন্যে : আশাবরী/দাদরা	১৯২৭/শান্তিনিকেতন	
২৮২	তোমার প্রেমে ধন্য কর যারে : সারণ/তেওড়া	১৯২৮	"
২৮৩	তোমার আমার এই বিরহের : ২/৩ ছন্দ	"	"
২৮৪	অনেক দিনের শূন্যতা মোর : তেওড়া	"	"
২৮৫	পথে চলে যেতে যেতে : ২/৩ ছন্দ	"	"
২৮৬	আমার না-বলা বাণীর : কীর্তনাঙ্গ/দাদরা	"	"
২৮৭	দিন যদি হল অবসান : মলতান/কাহারবা	"	"
২৮৮	দিগে গেন্দু বসন্তের এই : কাহারবা	"	"
২৮৯	হে মাধবী, ম্বিধা কেন : দাদরা	"	"
২৯০	একটুকু ছোঁওয়া লাগে : অখণ্ড ৬ মাত্রার তাল	"	"
২৯১	বাহির পথে বিবাগী হিয়া : ৩/৬ ছন্দ	"	"
২৯২	প্রাঙ্গণে মোর শিরীষশাখায় : ভৈরবী/দাদরা	"	চৌরঙ্গী, কলিকাতা
২৯৩	আজি এ নিরালা কুঞ্জে : দাদরা	"	শান্তিনিকেতন
২৯৪	আমরা দুজনা স্বর্গ-খেলনা : দাদরা	"	"
২৯৫	আমার নয়ন তব নয়নের : দাদরা	"	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	যন্ত্রতন্ত্র
২৯৬	তুমি বাহির থেকে দিলে : দাদরা	১৯২৯/শান্তিনিকেতন	
২৯৭	আমার পথে পথে পাথর ছড়ানো : দাদরা	" "	
২৯৮	তুমি হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে-আসা ধন : দাদরা	" "	
২৯৯	কাঁদালে তুমি মোরে : ঝাঁপতাল	" "	
৩০০	আমার নয়ন তোমার নয়নতলে : পিলদ/দাদরা	" "	
৩০১	ফুল তুলিতে ভুল করেছি : কাহারবা	" "	
৩০২	চাঁদের হাসির বাঁধ ভেঙেছে : দাদরা	" "	
৩০৩	ওরে ঝড় নেমে আস : কাহারবা	" "	
৩০৪	কোন পুরাতন প্রাণের টান : কাহারবা	" "	
৩০৫	নীল অঞ্জনঘন পুঞ্জছায়ায় : দাদরা	" "	
৩০৬	চলে যায় মরি হয় : কাহারবা	" "	
৩০৭	দিনের পরে দিন যে গেল : বাউলাঙ্গ/দাদরা	" "	
৩০৮	সর্ব স্বর্বতারে দহে তব ক্রোধদাহ : ইমন/দাদরা	" "	বিপ্লবী স্বতীন দাসের মৃত্যু উপলক্ষে রচিত
৩০৯	প্রলয়নাচন নাচলে যখন : দাদরা	" "	
৩১০	তোমার আসন শূন্য আজি : দাদরা	" "	

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩১১	মন যে বলে, চিনি চিনি :		
	কাহারবা	১৯২৯/শান্তিনিকেতন	
৩১২	জাগো হে রুদ্র জাগো :		
	হাম্বরী/দাদরা	" "	
৩১৩	জাগ আলসশয়নবিলগ্ন :		
	কাহারবা	" "	
৩১৪	শূন্য নবশঙ্খ তব :		
	ঝম্পক	" "	
৩১৫	নীলাঞ্জনছায়া, প্রফুল্ল কদম্ববন :		মল্লগান :
	ভৈরবী/কাহারবা	" "	বন্দাবন লোলা
৩১৬	সংকোচের বিহ্বলতা :		
	দাদরা	" "	
৩১৭	ওই শূনি যেন চরণধ্বনি রে :		
	কাহারবা	" "	
৩১৮	নীল আকাশের কোণে কোণে :		
	দাদরা	" "	
৩১৯	সুনীল সাগরের শ্যামল কিনারে :		
	দাদরা	১৯৩০	
৩২০	স্বপনে দৌড়ে ছিন্দু কী মোহে :		
	কাহারবা	" "	
৩২১	বাসন্তী, হে ভুবনমোহিনী :		
	কাহারবা	• ১৯৩০-৩১	মল্লগান : মীনাক্ষী মে শুদ্ধম
৩২২	সুন্দের গুরু, দাও গো :		
	দাদরা	" "	
৩২৩	ফাগুন, হাওয়ায় হাওয়ায় ;		
	দাদরা	" "	
৩২৪	ওরে গৃহবাসী, থোল্ স্বার থোল্ :		
	কাহারবা	" "	
৩২৫	ওরা অকারণে চঞ্চল :		
	কাহারবা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩২৬	মোর পাখিকে রে বদ্বি এনেছ :		
	ইমন/কাহারবা	১৯৩০-৩১/শান্তিনিকেতন	
৩২৭	বেদনা কী ভাষায় রে :		
	কাহারবা	" "	দক্ষিণী-সদর-ভাঙা
৩২৮	বসন্তে বসন্তে তোমার কবিরে :		
	দাদরা/কাহারবা	" "	দুইরকমের শুর আছে
৩২৯	আমার মল্লিকাবনে যখন প্রথম :		
	দাদরা	" "	
৩৩০	ঝরা পাতা গো, আমি তোমারি দলে :		
	ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩৩১	কখন দিলে পরায়ে :		
	পিলু বারোয়া ২/৪ ছন্দ	" "	
৩৩২	ক্লান্ত যখন আশ্রয়লি কাল :		
	দাদরা	" "	
৩৩৩	তুমি কিছ দিলে যাও :		
	কাহারবা	" "	মূলগান : কৈ কছ কহরে
৩৩৪	বাজে করুণ সুরে :		
	কাহারবা	" "	মূলগান : নিত চরণ মলে
৩৩৫	মিলনরাতি পোহালো :		
	২ + ৩ ছন্দ অধর্বাণি	" "	
৩৩৬	শুভ্র প্রভাতে পদবর্গগনে :		
	তালমুস্ত	" "	
৩৩৭	একলা বঁসে হেরো তোমার ছবি :		
	দাদরা	১৯৩১	"
৩৩৮	আমি যখন ছিলাম অস্থ :		
	তেওড়া	" "	
৩৩৯	দেখা না-দেখায় মেশা :		
	দাদরা	" "	

ববীজ্ঞলংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কালি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৪০	চক্ষে আমার তৃষ্ণা ওগো : সারং ১২/১২৩ ছন্দ	১৯৩৩/শান্তিনিকেতন	
৩৪১	ফুল বলে, ধন্য আমি : ইমন কল্যাণ/কাহারবা	" "	
৩৪২	না না না, ডাকব না, ডাকব না : দাদরা	" "	
৩৪৩	হৃদয়ে মন্দির ডমরু : ও/৩ ছন্দ	" "	
৩৪৪	দুঃখ দিয়ে মেটাব : কাহারবা	" "	
৩৪৫	পথের শেষ কোথায় : কাহারবা	" "	
৩৪৬	হে নবীনা : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩৪৭	আমার মন বলে, চাই : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৩৪৮	এলেম নতুন দেশে : কাহারবা	" "	
৩৪৯	হে বিরহী, হায়, চঞ্চল হিয়া তব : কাহারবা	" "	
৩৫০	তোমায় সাজাব যতনে : কাহারবা	" "	
৩৫১	না চাঁহলে ষারে পাওয়াশ্চর্য : দাদরা	" "	
৩৫২	বার্থ প্রাণের আবর্জনা : দাদরা	" "	
৩৫৩	হে সখা, বারতা পেয়েছি : কাহারবা	১৯৩৪ "	এর দুইরকম সুন্দর আছে
৩৫৪	বঁধু, কোন্ মায়া লাগল চোখে : ভৈরবী/কাহারবা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৫৫	দূরের বন্ধু সদূরের দূতীরে :		
	দাদরা	১৯৩৪/শান্তিনিকেতন	
৩৫৬	ওরে চিত্ররেখাডোরে :		
	কাহারবা	" "	
৩৫৭	মাসাবনবিহারিণী হরিণী :		
	ইমন কল্যাণ/কাহারবা	" "	
৩৫৮	কাছে থেকে দূব রচিল :		
	দাদরা	" "	
৩৫৯	মম মন-উপবনে চলে :		
	মল্লার/কাহারবা	" "	
৩৬০	আজি বরষন-মুখরিত :		
	কাহারবা	১৯৩৫	"
৩৬১	মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম :		
	দাদরা	" "	
৩৬২	জানি জানি তুমি এসেছ :		
	দেশ/কাহারবা	" "	
৩৬৩	কী বেদনা মোর জান :		
	দাদরা	" "	এই গানটিতে দিনেন্দ্র-নাথের মৃত্যুর শোকের ছায়া আছে অনুমান
৩৬৪	কাটাবন বিহারিণী সুরকানা :		
	কাহারবা	" "	
৩৬৫	আমরা না-গান-গাওয়ার দল রে :		হেঁহে সস্বের জন্যে
	স্বরলিপি নাই	" "	রচিত হাস্যরসাত্মক গান
৩৬৬	পায়ে পিড়ি শোনো ভাই :		
	স্বরলিপি নাই	" "	"
৩৬৭	ও ভাই কারে জানাই :		
	স্বরলিপি নাই	" "	"
৩৬৮	আমার অশ্বপ্রদীপ শূন্য-পানে :		
	দাদরা	" "	

স্ববীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাস/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৬৯	ব'ধ, কোন্ আলো লাগল চোখে :	ভৈরবী/কাহারবা	১৯৩৫/শান্তিনিকেতন
			তুলনীয় : ব'ধ, কোন্ মায়া লাগল চোখে
৩৭০	ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে শূন্য :	মূলতান/কাহারবা	" "
৩৭১	দে তোরা আমার :	কাহারবা	" "
৩৭২	রোদনভরা এ বসন্ত :	কীর্তনাস/কাহারবা	" "
৩৭৩	আমার এই রিক্ত ডালি :	দাদরা	" "
৩৭৪	আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায় :	বেহাগ/কাহারবা	" "
৩৭৫	কেটেছে একেলা বিরহের বেঘা :	কাহারবা	" "
৩৭৬	তুম্বার শান্তি সুন্দরকান্তি :	কাহারবা	" "
৩৭৭	প্রভু, বলো বলো কবে :	ভৈরবী/দাদরা	" "
৩৭৮	এবার ভাসিয়ে দিতে হবে :	দাদরা	১৯৩৬ "
৩৭৯	ওই মালতীলতা দোলে :	কাহারবা	" "
৩৮০	অধির অম্বরে প্রচণ্ড ডম্বরু :	কাহারবা	১৯৩৬-৩৭ "
৩৮১	শূভ কর্মপথে ধর নির্ভয় গান :	কাহারবা	" "
৩৮২	চলো বাই চলো :		কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ট্রেনিং-কোরের জন্যে রচিত

ববীজ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কলি : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৮৩	দুঃখের তিমিরে যদি জ্বলে : দাদরা	১৯৩৬-৩৭/শান্তিনিকেতন	
৩৮৪	ওরে নতুন যুগের ভোরে : আশাবরী/দাদরা	১৯৩৭	"
৩৮৫	এসো শ্যামলসুন্দর : দেশ/ত্রিতাল	"	" সেতারের গং ভেঙে রচিত
৩৮৬	আমি শ্রাবণ আকাশে ওই : কাহারবা	"	"
৩৮৭	চিনিলে না আমারে কি : ইমন/কাহারবা	"	"
৩৮৮	মনে কী বিধা রেখে গেলে চলে : ইমন/২+২ ছন্দ	"	"
৩৮৯	আজি গোখলিলগনে এই : বেহাগ/দাদরা		
৩৯০	থামাও রিমিকি কিমিকি বরিশন : কাহারবা		
৩৯১	বর্ষগর্মস্নিত অশ্বকারে : ২+২ ছন্দ	"	"
৩৯২	আমি তখন ছিলেম মগন : দাদরা	"	"
৩৯৩	ওগো আমার চির অচেনা : অধর্বাণ ২/৩ ছন্দ	"	" ভিক্টোরিয়া ওকাস্পোর স্মরণে রচিত বলে অনুমান
৩৯৪	মেঘছায়ে সজল বায়ে : মল্লার/২+২ ছন্দ	"	"
৩৯৫	গোখলিলগনে মেঘে : দাদরা	"	"
৩৯৬	মধুগন্ধে-ভরা মৃদুস্নিগ্ধছায়া : তালফেরতা	"	"

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কণ্ঠ : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৩৯৭	আমার প্রাণের মাঝে সুধা : কীর্তনাঙ্গ সুন্দর, দাদরা	১৯৩৭/শান্তিনিকেতন	
৩৯৮	প্রাণের পবনে আকুল : কেদার/ঝাঁপতাল	" "	
৩৯৯	নব বসন্তের দানের ডালি : ৬ মাত্রা তাল, ১২।১২৩৪ ছন্দ	" "	
৪০০	এক দিন চিনে নেবে তারে : দাদরা	১৯৩৮ "	
৪০১	প্রথম যুগের উদয়দিগগনে : দাদরা	" "	
৪০২	আমার প্রিয়ার ছায়া : কানাড়া/দাদরা	" "	
৪০৩	ষায় দিন প্রাণদিন যায় : কাহারবা	" "	
৪০৪	যে ছিল আমার স্বপনচারিণী : দাদরা	" "	
৪০৫	জীবনে পরম লগন কোরোনা হেলা : ভৈরবী/দাদরা	" "	
৪০৬	ডেকোনা আমারে ডেকোনা : দাদরা	" "	
৪০৭	গোপন কথাটি রবে না গোপনে : কাহারবা	১৯৩৮-৩৯ "	
৪০৮	ফিরে যাও কেন ফিরে ফিরে যাও : কাফি ১২।১২৩।১২ ছন্দ	" "	
৪০৯	ন্যায় অন্যায় জানি নে : দাদরা	" "	
৪১০	এত দিন তুমি সুখা . ভৈরবী/কাহারবা	" "	
৪১১	আমার জীবনপাত্র উছলিয়া : ভৈরব/দাদরা	" "	

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৪১২	আমি তোমার সঙ্গে বেঁধেছি :	বাহার/দাদরা	১৯৩৮-৩৯/শান্তিনিকেতন
			অমিতা সেনের উদ্দেশ্যে রচিত
৪১৩	এই উদাসী হাওয়ার পথে :	ইমন/দাদরা	" "
৪১৪	বসন্ত সে যায় তো হেসে :	ভৈরবী/কাহারবা	" "
৪১৫	আজি দক্ষিণ পবনে :	২+২ ছন্দ	" "
৪১৬	আমার আপন গান :	কানাড়া/কাহারবা	" "
৪১৭	ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী :	পরজ/দাদরা	১৯৩৯ "
৪১৮	ওরে জাগায়োনা ও যে :	কাহারবা	" "
৪১৯	দিনান্তবেলায় শেষের ফসল :	ভৈরবী/কাহারবা	" "
৪২০	অধরা মাধুরী ধরেছি :	দাদরা	" "
৪২১	ধূসর জীবনের গোখুলিতে :	কাফি/কাহারবা	" "
৪২২	আমার যেতে সরে না মন :	দাদরা	" "
৪২৩	তুমি কোন্ ভাঙনের পথে :	২+২ ছন্দ	" "
৪২৪	বাদলদিনের প্রথম কদম ফুল :	দাদরা	" "
৪২৫	এসো গো জেবলে দিয়ে ষাও :	ইমন/২+২ ছন্দ	" "
৪২৬	মোর ভাবনারে কী হাওয়ার মাতালো :	গোড়মল্লার/মিতাল	" "
			গানটি সেতারের গণ ভেঙে তৈরি

সবীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৪২৭	রিমিকি কিমিকি ঝরে :		
	ইমন/২+২ ছন্দ	১৯৩৯/শাস্তিনিকেতন	
৪২৮	ওগো সাঁওতালি ছেলে :		
	দাদরা	" "	
৪২৯	আমি কী গান গাব যে :		
	দেশ/দাদরা	" "	
৪৩০	কিছু বলব বলে এসেছিলাম :		
	কাহারবা	" "	
৪৩১	মন মোর মেঘের সঙ্গী :		
	কাহারবা	" "	
৪৩২	আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে :		
	বেহাগ/২+২ ছন্দ	" "	
৪৩৩	আজি ঝরো ঝরো মধুর :		আরো একটি সুর আছে। সুরাস্তরটি কাহারবা তালে নিবদ্ধ।
	২+২ ছন্দ	" "	
৪৩৪	স্বপ্নে আমার মনে হল :		
	হাম্বীর/২+৪ ছন্দ	" "	
৪৩৫	শ্রাবণের গগনের গায় :		
	ত্রিতাল	" "	
৪৩৬	শেষ গানের রেশ নিয়ে যাও :		
	মূলতান/দাদরা	" "	
৪৩৭	এসেছিলে তবু আস নাই :		
	ভৈরবী/২+২ ছন্দ	" "	
৪৩৮	এসেছিন্দু স্নারে তব শ্রাবণ :		
	২+৪ ছন্দ	" "	
৪৩৯	নিবিড় মেঘের ছায়ায় :		
	মল্লার/২+৪ ছন্দ	" "	
৪৪০	পাগলা হাওয়ার বাদল দিনে :		
	লোকসংগীতের সুর/দাদরা	" "	
৪৪১	আজি মেঘ কেটে গেছে :		
	কাহারবা	" "	

ববীন্দ্রসংগীত সৃষ্টির তৃতীয় যুগ

ক্রমিক সংখ্যা	গানের প্রথম কাল : রাগ/তাল	রচনাকাল/স্থান	মন্তব্য
৪৪২	সঘন গহন রাতি :		
	বাগেত্রী/কাহারবা	১৯৩৯/শান্তিনিকেতন	
৪৪৩	ওগো তুমি পঞ্চদশী :		
	কাহারবা	" "	
৪৪৪	সবারে করি আহ্বান :		
	২+২ ছন্দ	" "	
৪৪৫	মম দঃখের সাধন :		
	কাহারবা	" "	
৪৪৬	বাণী মোর নাহি :		
	কাহারবা	" "	
৪৪৭	দৈবে তুমি কখন নেশায় :		
	দাদরা	" "	
৪৪৮	যদি হয় জীবন পূরণ :		
	ভীমপল্লী/কাহারবা	" "	
৪৪৯	সমুখে শান্তিপারাবার :		
	পূরবী/কাহারবা	" "	
৪৫০	শূনি ওই রনরনরন পায়ে পায়ে :		
	কাহারবা	" "	
৪৫১	একদিন বারা মেরেছিল তাঁরে গিয়ে :		
	দাদরা	" "	খৃস্টাব্দের উদ্‌যাপন উপলক্ষে রচিত
৪৫২	প্রেম এসেছিল নিঃশব্দচরণে :		
	কাহারবা	" "	
৪৫৩	এসো এসো ওগো শ্যামছায়াঘন দিন :		
	কাহারবা	১৯৪০ "	
৪৫৪	ওই মহামানব আসে :		
	ভৈরবী/কাহারবা	১৪ এপ্রিল, ১৯৪১/শান্তিনিকেতন	
৪৫৫	হে নতুন, দেখা দিক আরবার :		
	ভৈরবী/কাহারবা	৬ মে, ১৯৪১ "	

উপসংহার

আমি এর আগে আলোচনার সময় দেখিয়েছি, কি করে রবীন্দ্রনাথ ধীরে ধীরে তাঁর সংগীত-রচনায় সার্থকতা ও পরিপূর্ণতা লাভ করেছেন এবং কি করে বাংলা গানের বিভিন্ন ধারা ও গীতশৈলীর নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার ভিতর দিয়ে শেষ-যুগে তাঁর প্রতিভার যাদুস্পর্শে এদের এক স্বতন্ত্র ও মৌলিক সৃষ্টিতে পরিণত করেছেন। কিন্তু ঐ আলোচনার পরও যেন মনে একটা অতীত ও প্রশ্ন থেকে যায়। মনে হয়, রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধে শেষকথা খেন বলা হলো না, যেন আরো কিছু বলার অবকাশ রয়ে গেল।

রবীন্দ্রসংগীত সম্বন্ধে ভাবতে গেলে মনে স্বভাবতঃই প্রশ্ন জাগে : রবীন্দ্রসংগীতের ঐ যে অসাধারণ সাফল্য ও জনপ্রিয়তা, এর চাবিকাঠিটি কি? একটু গভীর ভাবে এ-নিষে চিন্তা করলেই এর উত্তর মেলে যে, রবীন্দ্রসংগীতের এই অসাধারণ সাফল্যের মূলে হলো এর কথা ও সুরের অপূর্ব সমন্বয়। এটিকে আর এক ধাপ এগিয়ে নিয়ে গেলে বলা চলে যে, শুধু কথা ও সুরের সমন্বয়ই নয়, কথার সামান্যিকরণ থেকে সুরের অসামান্যতায় উত্তরণই হলো রবীন্দ্রসংগীতের অসামান্য জনপ্রিয়তার মূলে। এটাই একে কালজয়ী করেছে ও বিভিন্ন সময়ে ভিন্ন ধারার গান রচনা, হোক তা রাগাভিত্তিক, গৌণিক বা কীর্তনাত্মক—সবের ভিতর দিয়েই রবীন্দ্রনাথ এই আদর্শকে সার্থকতা ও পরিপূর্ণতার দিকে পেঁাছে দিতে চেষ্টা করেছেন।

গানের এই অসামান্যতায় উত্তরণের ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “যাহা কোনমতেই বলিবার মতো নাই, এই সংগীত দিয়াই তাহা বলা চলে। অর্থ বিম্লেষ করিয়া দেখিলে যে কথটা যৎসামান্য এই সংগীতের দ্বারাই তাহা অসামান্য হইয়া ওঠে।”

—সংগীতচিন্তা।

এ ব্যাপারে তাঁর শিক্ষানবিশী সুর হর্যোচ্ছল অতি অস্পষ্ট ও এতে তাঁর অগ্রজ জ্যোতির্নাথের অবদান ছিল যথেষ্ট। এর সূচনা হয়েছিল যখন জ্যোতির্নাথের পিয়ানো-বাদনের মারফত গান-রচনার ব্যাপারে নানা ধ্বনির পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতেন। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত বর্ণনা বিশেষ প্রাসঙ্গিক হবে বলে তা আবার উদ্ধৃত করছি :

“জ্যোতির্নাথ তখন প্রত্যহই প্রায় সমস্তদিন ওস্তাদি গানগুলিকে পিয়ানো যন্ত্রের মধ্যে ফেলিয়া তাহাদিগকে যথেষ্ট মন্থন করিতে প্রবৃত্ত ছিলেন, তাহাতে

ক্ষণে ক্ষণে রাগিণীগুণিলর এক একটি অপূর্ব মর্তি ও ভাবব্যঞ্জনা প্রকাশ পাইত। যে সকল সুর বাঁধা নিয়মের মধ্যে মন্দগীতে দস্তুর রাখিয়া চলে তাহা-
দিগকে প্রথাবিরুদ্ধ বিপর্যস্তভাবে দৌড় করাইবামাত্র সেই বিপ্লবে তাহাদের
প্রকৃতিতে নতুন নতুন অভাবনীয় শক্তি দেখা দিত এবং তাহাতে আমাদের চিত্তকে
সর্বদা বিচলিত করিয়া তুলিত। সুরগুলা যেন নানাপ্রকার কথা কহিতেছে
এইরূপ আমরা স্পষ্ট শুনিতে পাইতাম। আমি ও অক্ষয়বাবু অনেক সময়
জ্যোতিদাদার সেই বাজনার সঙ্গে সঙ্গে সুরের কথাযোজনায় চেষ্টা করিতাম।”

—‘জীবনস্মৃতি’, পৃ: ১০৮-১০৯।

“সাহিত্যের ক্ষেত্রে স্বর নরীতি, অ ই উ ঋ ঌ ঐ ও ঔ। এই স্বরগুলা
সংস্কৃতভাবে বা ব্যঙ্গের সঙ্গে মিলিতভাবে বিভিন্ন শব্দ ও বাক্য গঠন করে,
বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করে। আবার সংস্কৃতের ক্ষেত্রেও প্রাচীন বড়জ গ্রামে স্বর
নরীতি (৯)—ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, অন্তর গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ষৈবত, নিষাদ
ও কাকলী নিষাদ। এই স্বরগুলিও বিভিন্নভাবে মিলিত হয়ে বিভিন্ন বিভিন্ন
স্ববিন্যাস ও সুর গঠন করে এবং তদনুযায়ী ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশ করে।
এই উভয় প্রকার সুরাবলীর প্রত্যেকটি এক একটি বিশেষ ভাবের বাহক। যে গানে
সাহিত্যের স্বাবলীর ভাব ও সংগীতের সুরাবলীর ভাব সামঞ্জস্যপূর্ণ ভাবে
মিলিত হয় সেই গানই সার্থক।”

—‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’, ২য় খণ্ড—প্রফুল্লকুমার দাস।

রবীন্দ্রসংগীতে এই সমস্বর ঘটেছে বলেই কথা ও সুরের অর্থনারীস্বর রূপে
গঠিত রবীন্দ্রসংগীতের এত সাফল্য ও সার্থকতা।

উদাহরণস্বরূপ, “এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে মৃদুলগুলি ঝরে” গানটির
সঙ্গারী অর্থাৎ “বউ কথা কও তন্দ্রাহারা, বিফল ব্যথায় ডাক দিয়ে হয় সারা/
আজি বিভোর রাতে” অংশের স্বরলিপির মাধ্যমে সাহিত্য ও সুরের সমস্বরের
ব্যাপারটি তুলে ধরবার চেষ্টা করবো।

গা -১ গা | স্রা সা -রা ! গা -১ গা | রা সা -১ | সা ঋ ঋ | ঋ ঋ -গা |
ব উ ক | থা ক ও | ত ন্ দ্রা হা রা ০ | বি ফ ল | ব্য থা র্

১ সা -১ গা | গা রা -গা | স্রা সা -১ | সা সা -রা | গা গমা গ্যা | রা সা (-রা) |
ডা ক্ দি | য়ে হ য়্ সা রা ০ | আজি ০ | বি ভো ০ র | রা তে

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

এই অংশের ‘বিফল’ শব্দটিতে আন্দোলন বর্জিত অতিকোমল ঋষভের ব্যবহার হয়েছে। স্বরের গুণ ধর্ম অনুসারে উক্ত স্বরটি করুণ রসের বাহক। ‘বিফল’ শব্দটিও একই রসের আওতায় পড়ে। অন্যদিকে ‘বিভোর’ শব্দটিতে শূন্য মধ্যম ব্যবহৃত হয়েছে। বিভোর শব্দের অর্থের সহিত গভীরতা ও ব্যাপ্তির ভাব সংশ্লিষ্ট। শাস্তরগের দ্যোতক শূন্য মধ্যম গান্ধার্যের সঙ্গে গভীরতার ভাবও পোষণ করে।”

—‘রবীন্দ্রসংগীত প্রদর্শন’, (২৭ খণ্ড)— প্রফুল্লকুমার দাস ।

সাহিত্যের ও সংগীতের এই বিচারে ‘বিফল’ শব্দটিতে আন্দোলন-বর্জিত অতিকোমল ঋষভের প্রয়োগ ও ‘বিভোর’ শব্দে শূন্য মধ্যমের প্রয়োগ সার্থক ও বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ।

রবীন্দ্রনাথের গান বিশ্লেষণ করলে এরূপ সাহিত্যের স্বরাবলী ও সংগীতের স্বরাবলীর সামঞ্জস্যের অসংখ্য দৃষ্টান্ত পাওয়া যেতে পারে।

রবীন্দ্রনাথ যখন গানে রাগের ব্যবহার করেছেন তখনও এই স্বর ও সুর সংগীতের সাহায্যে একই রাগের গানে নানা বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে পেরেছেন। এর কারণ কী? এর কারণ এই যে, স্বর-বিন্যাসের গঠন-বৈচিত্র্য ও প্রয়োগ-বৈবিধ্য একই রাগের বিচিত্র ধ্বনিরূপ বা আবহাওয়া (atmosphere) সৃষ্টি করা যায় ও প্রতিভাবান সংগীত-রচয়িতা স্বারা গঠিত সংগীতে এর প্রতিফলন দেখা যায়, যেমন আমরা দেখি বিভিন্ন যুগে একই রাগের ওপর রচিত রবীন্দ্রনাথের নানা গানে। উদাহরণস্বরূপ, প্রথমযুগে ভৈরবীতে রচিত “আজ তোমারে দেখতে এলেম” গানের সঙ্গে পরবর্তীকালে ভৈরবীতে রচিত “ঝরা পাতা গো, আমি তোমারি দলে” বা গোড়ার দিককার ইমন কল্যাণে “ভুবনেশ্বর হে’ গান্ধার্যের সঙ্গে শেষযুগে রচিত একই রাগে “এনো গো জেদলে দিলে যাও” গান, বাগেশ্রীতে রচিত “যে রাতে মোর দুয়ারগুলি ভাঙল ঝড়ে”-র সঙ্গে একই রাগে পরবর্তীকালে রচিত “সঘন গহন রাগি” বা বেহাগ রাগে “ভয় হতে তব অভয়-মাঝে” গান্ধার্যের সঙ্গে পরবর্তীকালে বেহাগে রচিত “আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে” গানগুলির কথা উল্লেখ করা যায় এবং এই গানগুলির তুলনামূলক ভাবে বিচার-বিশ্লেষণ করলেই এর তাৎপর্য পরিষ্কৃত হয়ে উঠবে।

রবীন্দ্রসংগীতে স্বর-সংগীত ও সুর-বৈচিত্র্যের এই সার্থকতা একদিনে হয়নি — তা দীর্ঘদিনের সাধনার ফলে তাঁর আয়ত্তে এসেছিল।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গোড়ার সংগীত-সৃষ্টিতে সুরের ভাবরূপের কল্পনা করে সুরের ওপর নানা গীতশব্দকে স্থাপনা করেছেন এবং সুর ও কথা সেই সময় কিছুটা ভিন্নই ছিল। তাঁর শেষযুগের সংগীত-সৃষ্টিতে গীত শব্দগুলির অন্তর্নিহিত

ভাবরূপকে প্রাধান্য দিয়ে সুরের সঙ্গে সেই ভাবরূপকে মিশিয়ে তাকে আরো উজ্জ্বল করে তুলবার চেষ্টা করেছেন। শ্রোতার অন্তরে যে যে ভাবব্যঞ্জনা তার নিজের অজ্ঞাতে গীত শব্দগুণের ভেতর প্রহ্নন থাকে, সুর সেই সূক্ষ্ম ভাবগুণকে বের করে নিয়ে আসতে সাহায্য করে। সেজন্যে সুর সহযোগে গীত শব্দগুণ শোনার পর শ্রোতার মন সঙ্গে সঙ্গে সেই সূক্ষ্ম ভাবগুণের সঙ্গে যুক্ত হয়ে ওঠে। তার মনে হয় : “এই কথাই তো আমার মনে ছিল। কিন্তু তা পরিস্কার ভাবে ব্যক্ত বা প্রকাশ করতে পারিছিলাম না।” ফলে, গানটি শোনার পর শ্রোতার মন ও গানের ভাব একাত্ম হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন :

“একাকী গায়কের নহে তো গান,

মিলিতে হবে দুই জনে—

গাহিবে একজন খুঁলিয়া গলা,

আরেক জন গাবে মনে।”

তাঁর গানে গায়ক ও শ্রোতার মনের ভাবের এই সেতুবন্ধনে উপবাস্ত কথটি যেন বাস্তবে রূপায়িত হয় ও তা সম্ভব হয় গানের সুররূপ ও কথার ভাবরূপের ওই ঐক্যবন্ধনে।

প্রথম ও কিছুটা মধ্যযুগের সংগীত-সৃষ্টির কালে রবীন্দ্রনাথের গান রচনার এই অসাধারণ ক্ষমতা বা দক্ষতা পরিলক্ষিত হয় না। গীতশব্দগুণ ভাব ও ব্যঞ্জনা অপরূপ হলেও সুর তার কাছে এনেছে কিছুটা আলাদা অস্তিত্ব নিয়ে। সেজন্যে তাঁর গোড়ার দিককার রচিত গানগুণ কানে শুনতে ভালো লাগলেও সেগ লির ভেতর এই বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয় না।

রবীন্দ্রনাথ তখন ভালো গাইঘে ছিলেন, ভালো গীতিকার ও সুরকারও ছিলেন ; কিন্তু প্রকৃত রবীন্দ্রসংগীত, যার বৈশিষ্ট্য হলো কথা ও সুরের মিলিত অর্থনারীশ্বর রূপ, তার তখনো জন্ম হয়নি। প্রস্তুতি চলছিল মাত্র।

এইবার আলোচনা করা যাক, কী কী বৈশিষ্ট্যের মধ্যে দিয়ে রবীন্দ্রসংগীতের এই সার্থকতায় উত্তরণ। ‘জীবনস্মৃতি’তে কবি বলেছেন যে হার্বার্ট স্পেনসারের একটি লেখা তাঁর ওপর বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছিল। সেই লেখাটির মূলকথা হলো এই যে, সুর জিনিসটা আমাদের কথাবলার ‘টোন’ বা উচ্চতা-নিম্নতা থেকেই বের হয়ে এসেছে। এর প্রথম পরীক্ষা তিনি করেন কালমৃগয়া ও বাস্মরীক-প্রতিভা গীতিনাট্যে। পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথ এর আরো সার্থক প্রয়োগ করেছেন। “ভাবগুণকে সোজাসুজি শ্রোতার মনে পৌঁছে দেবার চেষ্টা করেছেন সুরের সাহায্যে……দূরে কাছে উচ্চতা নীচতা, দৃশ্য সূক্ষ্ম, শান্তি উত্তেজনা, বিরহ মিলন, অতীতের প্রতি আকর্ষণ, আত্মমন্যতা এর্বাব্ধ নানা ভাবরূপকে সব সময়

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

বিভিন্ন সুরের প্রক্ষেপণ দ্বারা ধরবার চেষ্টা করেছেন।”

—‘রবীন্দ্রসংগীতে স্বরসংগত ও সুরবোধ্য’—অরুণ ভট্টাচার্য্য।

খ্রীষ্ট শাস্তিদেব ঘোষ তাঁর ‘রবীন্দ্রসংগীত’ গ্রন্থে বলেছেন : “গান রচনার আমাদের ব্যবহারিক জীবন থেকে মনের অনেক রকমের অভ্যাসকে গ্রহণ করেছেন এবং সেই কারণেই গানগুলো এত প্রাণে ধাক্কা দেয়, মনে হয় কথা বলছে।”

এখানে আমি কিছুর গানের বাণীর ও তার সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ সুরপ্রয়োগের বিশ্লেষণ করে এই ব্যাপারটি পরিষ্কৃত করবার চেষ্টা করব।

কোনো কোনো গানে, কাব্যে যে চিত্ররূপ ফুটে ওঠে, সুর তাকে আরো উজ্জ্বলরূপ দান করে। উদাহরণস্বরূপ, “নীল দিগন্তে ওই ফুলের আগুন লাগল” গানটির কথা উল্লেখ করা যায়।

এই গানে বসন্তের স্বাভাবিক বর্ণনাকে অতিক্রম করে সৌন্দর্যের কল্পনার অসামান্য রূপ ফুটেছে দৃষ্টি অসাধারণ চিত্রকল্প ‘ফুলের আগুন’ এবং ‘সৌরভের শিখা’ শব্দে। এই দৃষ্টি অসামান্য শব্দকে অবলম্বন করে সুরের পাখনায় ভর করে গাইয়ে বা শ্রোতার স্বাভাবিক মন ও কল্পনা বহুদূরগামী হয়।

এ ছাড়া কথা ও সুরের সামঞ্জস্যর ক’টি উদাহরণ দেওয়া হচ্ছে।

“অনেক দিনের মনের মানুষ” গানটিতে ‘অনেক’ কথার সুরবিন্যাস হলো—

II গা ক্ষা -সাঁ I

অ নে ক্

এতে ক্ষ থেকে তারার সা অবধি স্বর উল্লঙ্ঘন করে ‘অনেক’ কথাটির ব্যাপ্তি বোঝানো হয়েছে।

“বহুদূরগের ওপার হতে” গানটিতে ‘বহুদূরগের’ কথাটিতে এমন সুর যোজনা করা হয়েছে :

II পা ক্ষাঁ সাঁ র্না | ধপা -া -া -ক্ষ I
ব ০০ হ্ ব্ | গে০ ০০ র্

যাতে সুরের উল্লঙ্ঘন দ্বারা শব্দ কথাতাই নয়, সুরেও যেন আমরা পিছনে ফেলে আসা আর এক যুগে পৌঁছে যাই।

“আমার আপন গান” গানটিতে ‘তরী আমার টলোমলো’ শুদ্ধ কথাই নয়,
সুন্দরও যেন টলমল করছে :

I রা -৭ রা -সাঁ | রা -সঁরা রা -মা I
ট ০ লো ০ | ম ০ ০ লো ০

“এল যে শীতের বেলা” গানটিতে স্বরের ও লয়ের পরিবর্তনের মাধ্যমে কথা ও সুন্দরের অপূর্ব সামঞ্জস্যের পরিচয় পাওয়া যায়।

এই গানটি ইমন রাগের ওপর ভিত্তি করে বাঁধা হয়েছে। সঙ্গারীতে ‘বাহিরে কাজের পালা হইবে সারা / আকাশে উঠিবে যবে সন্ধ্যাতারা’ অংশে হঠাৎ কোমল স্বভাব ও কোমল ধৈবতের ও দুই মধ্যমের প্রয়োগে ইমন রাগ পুরবী রাগে পরিবর্তিত হয়েছে—কারণ এখানে ‘সন্ধ্যাতারা’ কথায় সন্ধ্যা সূচিত হচ্ছে। শুদ্ধ তাই নয়, গানটির অস্তরাত্তে, ‘করো স্বরা করো স্বরা’ অংশে লয়ের আড়ীতে যে তাড়াহুড়োর ভাব ফুটিয়ে তোলা হয়েছে, সঙ্গারীর “বাহিরে কাজের পালা” অংশে লয়ের আর সেই তাড়াহুড়োর বা স্বরান্বিত করার আর ইংগিত নেই ও গানের লয়ও যেন অনেকটা শ্লথ বা মস্তুর হয়ে এসেছে, কারণ এই অংশে কাজ শেষ করার পর একটা অবকাশের ইংগিত আছে।

উপরে যে ব্যাখ্যা করা হলো, তাকে আরো ভালোভাবে বোঝাবার জন্যে উল্লিখিত অংশের স্বরলিপি দেওয়া হলো :

অস্তরী

-৭ গা গা II পা পা -৭ | -৭ পা ধা I সাঁ সাঁ -৭ | -৭ -৭ -৭ I
০ ক রো স্ব রা ০ | ০ ক রো স্ব রা ০ | ০ ১ ৭

I {পা পা -গা | পা পা -ধা I ধসাঁ সাঁ -৭ | -৭ -৭ -৭ I
স্ব রা ০ | ক রো ০ স্ব রা ০ | ০ ০ ০

সঙ্গারী

-৭ -৭ -৭ II সা স্বা স্বা | স্বা স্বা -৭ I স্বা সা -ধা -সা -৭ -৭ I
০ ০ ০ বা হি রে | কা জে র্ পা লা ০ , ০ ০ ০

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

I সা -খ্যা খ্যা | খ্যা সা -I সপা পা পা | পা পা পক্ষা I

হ ই বে | সা রা ০ আ০ কা শে | উ ঠি বে০

I পা দা -I -ক্ষা -I -I গা -মা মা | মা গা -I

ষ বে ০ | ০ ০ ০ স ন্ ধা | তা রা ০

—তাঁর গানে ভাবের সংগে সংগতি রেখে একই শব্দের ওপর বিভিন্ন সুরপ্রয়োগ গানকে এক দুল্লভ বৈচিত্র্য প্রদান করেছে।

“রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে ‘ওগো’ ও ‘না’ শব্দটিকে বিচিত্র ভাবে ভিন্ন ভিন্ন স্বর-বিন্যাসের মাধ্যমে প্রয়োগ করেছেন। ওগো আমার শ্রাবণমেঘের খেয়াভরী মাকি, ওগো আমার চির অচেনা পরদেশী, ওগো শোনো কে বাজায়, ওগো তোরা কে বাঁবি পারে, ওগো সাঁওতালি ছেলে, ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী, ওগো বধু সন্দরী, ওগো তুমি পঞ্চদশী—এইসব গানে ‘ওগো’ কথাটিকে তিনি ভাবের সঙ্গে সংগতি রেখে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে স্বরপ্রয়োগ করেছেন।

আর ‘না’ কথাটিও তিনি তাঁর গানে বিচিত্র ভাবে প্রয়োগ করেছেন। সহজ সুরে ‘না নাগো না, কোরোনা ভাবনা’ গানের আশ্বাস, ‘না যেয়ো না, যেয়ো নাকো’ গানটির ‘না’ ধ্বনিতে দ্রুত আকৃতি, বিদ্রোহিত আবেদনের ভাঙ্গি, ‘শ্যামল ছায়া, নাইবা গেলে’ গানটির মধ্যে ‘না’ বলে সুরের আবদার, ‘গোপন কথাটি রবে না গোপনে’ গানের ‘না না না’ বোলার গানের দৃঢ়ভঙ্গী, সবই গানের কথা সুরকে ছাপিয়ে অন্য এক রসের ইঙ্গিতময় জগতে উদ্ভীর্ণ হয়েছে।”

—‘রবীন্দ্রসংগীতে কথা ও সুর’ : বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ও কণিকা বন্দ্যোপাধ্যায়।

এই ‘মেঘের’ শব্দটির কথাই ধরা যাকনা কেন। ‘মেঘের পরে মেঘ জমেছে’ ও ‘মন মোর মেঘের সঙ্গী’ গান দুটিতে ‘মেঘের’ শব্দটিকে ভিন্ন ভিন্ন পরিবেশের সঙ্গে সংগতি রেখে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে সুরারোপ করা হয়েছে।

“‘মেঘের পরে মেঘ জমেছে’ গানটির প্রথম কালি গীত হবার সঙ্গে সঙ্গে প্রোত্তর মনে মেঘ-পরিব্যাপ্ত সিন্ধু ছায়া ঘনিয়ে আসে—একটি একাকিত্বের বিরহ আচ্ছন্ন করে। কিন্তু ‘মন মোর মেঘের সঙ্গী’ গানটির ‘মেঘ’ সেভাবে আসে না। সেখানে বিরহ নির্জনতা এসব কিছু নেই—আছে উদ্দাম বেগময়তা, প্রকৃতির নৃত্যমুখর আসরের ছন্দদোলা।”

—‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’ : শৈলজারজন মজুমদার।

সুতরাং এ-দৃষ্টি গানে ‘মেঘের’ শব্দটির সুরারোপ ভাবের সঙ্গে সংগতি

রেখে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে করা হয়েছে।

কথা ও সুরের সামঞ্জস্যের জন্য রাগ-রাগিণীর শাস্ত্রীয় রূপের পরিবর্তন ও তাদের মিশ্রণের উদাহরণ তো আগেই দেওয়া হয়েছে। এখানে আরো একটি উদাহরণ দেওয়া যাচ্ছে।

চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্যে প্রযুক্ত “ফুল বলে ধন্য আমি” গানটি ইমন কল্যাণ রাগের ওপরে ভিত্তি করে রচিত। কিন্তু সপ্তারীতে “নয়ন তোমার নত করো” অংশে কোমল ঋষভের ব্যবহার হয়েছে :

II {সা - ন ঋ - ঋ ঋ ঐ সা - ন্‌ I সা - া স্পা - া | ঋ - া সা - া I
ন ০ র ন্‌ তো ০ মা র্‌ ন ০ ত ০ | ক ০ রো ০

কারণ এই অংশে একটি আত্মনিবেদনের ভাব আছে এবং কোমল ঋষভের প্রয়োগে সেই আত্মনিবেদন ও আকৃতির ভাব ফোটানো হচ্ছে।

সুরের সঙ্গে গানের বাণীর ধ্বনিরূপের সামঞ্জস্যের একটি উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হলো হাম্বীর রাগে রচিত “তমির অবগুঠনে” গানটি। এই গানের ‘নদীর জলে ঝর ঝর ঝর ঝর’ বা ‘তমালবন মর্মরি মরি মরি’ অংশগুলির বাণীর ধ্বনিরূপ ও তার সঙ্গে সংগীত রেখে সুরপ্রয়োগের কথা উল্লেখ করা যায়।

একই রাগকে রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন রসের দ্যোতক হিসেবে ব্যবহার করেছেন ও ভৈরবী রাগিণীকে কি-ভাবে তিনি তাঁর গানে বিভিন্ন ভাব ও রস ব্যক্ত করার কাজে ব্যবহার করেছেন তা তাঁর গানে শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রয়োগ সম্বন্ধে আলোচনা করার সময় বিস্তারিতভাবে বলা হয়েছে।

রবীন্দ্রসংগীতে রাগ-রাগিণীগুলি ততদিনই আলাদাভাবে চিহ্নিত ও উল্লিখিত হয়েছে যতদিন তাঁর সংগীত-সৃষ্টি পরিপূর্ণতার পেঁছায়নি—কিন্তু যতই তাঁর সংগীত-সৃষ্টি পরিণতির দিকে এগিয়েছে তখন কোনো সময়েই রাগের প্রয়োগে বা মিশ্রণে শৃঙ্খলা ইত্যাদি নিয়ে চিন্তা করেননি ও সেজন্যে পরে তিনি তার গানে রাগ-রাগিণী উল্লেখ করতে চাননি। সামগ্রিকভাবে যে রূপচিন্তা তাঁর মনে এসেছে তাকেই তিনি রূপ দিতে চেষ্টা করেছেন ও তাতে ইমন-ভৈরব-বেহাগের শৃঙ্খলারূপ বজায় রইল কিনা তা নিয়ে তিনি মাথা ঘামাননি। তিনি বিভিন্ন শৈলীর সংগীতের, হোক তা রাগাভিত্তিক বা লোকসংগীতের আদর্শ গঠিত, বা কিছুর তাঁর গানে গ্রহণ করেছিলেন, তাকেই তাঁর নিজস্ব চিন্তাধারায় ও সংগীততত্ত্বের আলোকে পরিশীলিত করে নিয়েছিলেন এবং সব রীতির গানকেই নিজস্ব প্রতিভার আলোকে এক স্বকীয় রূপ দান করে তাকে রবীন্দ্রসংগীতে পরিণত করেছেন।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

এখানে এটা বিশেষভাবে উল্লেখ করা যেতে পারে যে, রবীন্দ্রসংগীত বজ্জ তার সৃষ্টিতে পরিণতির দিকে এগিয়েছে ততই এর শ্রেণী বা পর্ব-বিভাগ কম এসেছে। প্রথম ও মধ্য যুগে যেমন এই ধারার গান ব্রহ্ম পূজাসংগীত, ঋতুসংগীত, রাগাগ্রয়ী সংগীত, প্রেমসংগীত ইত্যাদি পর্বায়ে বিভক্ত ছিল, শেষযুগের সংগীত সৃষ্টিতে সেটা অনেকটা কমে এসেছে, কারণ তখন যা ঋতুসংগীত তাই হয়তো প্রেমসংগীত ও রাগাভিত্তিক সংগীত, আর যা পূজাসংগীত তাই হয়তো প্রেম সংগীত বা রাগাগ্রয়ী গান। তখন সকল পর্ব, বা শ্রেণীবিভাগ এক হয়ে একটা শ্রেণীতেই দাঁড়াচ্ছে এবং তা হলো রবীন্দ্রসংগীত।

আর একটা কথা বলা প্রয়োজন যে, রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে রাগ-রাগিণীর ব্যবহারে তাদের শাস্ত্রীয় রূপের চাইতে রাগ-রাগিণীর ভাবকে করলেন মূখ্য ও তাঁর গান সুরলোকে রূপ থেকে রূপান্তরে বিচরণ করছে রাগ-রাগিণীর রসলোক বা ভাবলোকের ওপর দাঁড়িয়ে। তাঁর গানে ভাব অনুযায়ী স্বরপ্রয়োগ যে রবীন্দ্রনাথ খুব একটা consciously বা সচেতনভাবে ও খুব একটা চেষ্টা করে করেছেন তা মনে হয় না। তাঁর যে স্বাভাবিক সৌন্দর্যবোধ ছিল এবং সুর ও স্বরের ওপর দখল ছিল তার দরুন কাব্যের ভাব অনুযায়ী ধ্বনিগত ভাবে স্বরসমূহ আপনিই এসে তাঁর কাছে ধরা দিত। এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের উক্তি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ : “দিনরুকে যখন আমার গান শেখাতুম, তিনি হঠাৎ বলে উঠতেন ‘এইখানে কোমল নিষাদ লেগেছে’—আমি অবাক হয়ে বলতুম ‘তাই নাকি?’”

প্রাচীন যুগে ভারতবর্ষের সংগীতের ক্ষেত্রে কলাকার ও শাস্ত্রকার ছিলেন একই ব্যক্তি। অর্থাৎ যিনি সংগীত পরিবেশন করতেন বা সংগীত শিক্ষাদান করতেন তিনিই সংগীতশাস্ত্র রচনা করতেন। এজন্যে সংগীতের ক্রিয়াসিদ্ধি এবং তত্ত্বসিদ্ধি অংশে কোনো গরমিল দেখা দিত না—কিন্তু পরবর্তী যুগে অধিকাংশ ক্ষেত্রে কলাকার ও শাস্ত্রকার ভিন্ন ভিন্ন ব্যক্তি হয়ে পড়েন, ফলে সংগীতশাস্ত্রের সঠিক প্রত্যক্ষ গায়ন-বাদন-কৃত্তার অসামঞ্জস্য ঘটে দেখা যায়।

এই পরিপ্রেক্ষিতে এইটুকু বলা চলে যে সংগীতকার হিসেবে রবীন্দ্রনাথের এই যে অসামান্য সাফল্য তার মূলে একটা ব্যাপার বিশেষভাবে কাজ করেছিল এবং সেটা হলো এই যে, রবীন্দ্রনাথ শব্দ কবি ও সুরকারই ছিলেন না, তিনি নিজে সুরারসিকও ছিলেন এবং রবীন্দ্রসংগীতের তত্ত্বের ব্যাপারেও রবীন্দ্রনাথই হচ্ছেন শ্রেষ্ঠ ভাষ্যকার।

সুরের সাহায্যে ও স্বরসংগীত নিয়ে একটা গানের কাঠামো বা অবয়ব তৈরি করা একজন গায়কের পক্ষে যতটা সহজ, অন্যদের পক্ষে তা নয়। গাইলে যখন

সংগীতশাস্ত্রী হন তখন সংগীতে সুরারোপ বা গানের গঠন অস্তরের তাগিদে আর সৌন্দর্যবোধ থেকে সৃষ্টি হয়—তখন রাগ-রাগিণীর বিচার হয় না বা সুর-প্রয়োগ বাঁধাধরা শাস্ত্রীয় পদ্ধতির পথে চলে না।

রবীন্দ্রনাথের গানে সুরের প্রয়োগ যে তাঁর নিজস্ব বৈশিষ্ট্য নিয়ে ধীরে ধীরে আত্মপ্রকাশ করেছে তা সম্ভব হয়েছে তিনি নিজেকে গাইয়ে ছিলেন বলেই। অন্য সুরকে গ্রহণ বা বর্জন, বিভিন্ন সুর বা রাগ-রাগিণীর মিশ্রণ, কোথাও নানা গায়ন শৈলীকে আত্মস্থ করে তাদের নিজস্ব মৌলিক রূপ দেওয়া—যেমন কীর্তনের কথা ও সুরের সামঞ্জস্যের আদর্শ, ঋতুদের ষট্‌ত্বের স্থাপত্য, বাউল গানের আদর্শে জীবনের গভীর তব্বসমূহের সহজ সরল ভাবে নানা রাগের অপবৃন্দ ছোঁয়াষ বাস্তব করা রাগ রাগিণীতে মানবমনের নানা অভিব্যক্তি প্রকাশের কাজে ব্যবহার ও শাস্ত্রীয় সংগীতকে তার অলঙ্করণের আতিশয্য বর্জন করে গ্রহণ—এসবই সম্ভব হয়েছে রবীন্দ্রনাথ নিজেকে একজন গাইয়ে ছিলেন বলে।

তাছাড়া গানে এই যে স্বর থেকে স্বরান্তরে যাবার কৌশল ও কাব্যের ভাব অনুসারে স্বরপ্রয়োগ যা তাঁর গানে এত বৈচিত্র্য এনে দিয়েছে এবং কথা ও সুরের এত সার্থক ও পরিপূর্ণ মিলন ঘটিয়েছে, তাও সম্ভব হয়েছে ওই একই কারণে। তিনি তাঁর গানে যা কিছু উপাদান গ্রহণ করেছেন তাকেই একটা নিজস্ব রূপ দিয়েছেন। এমনকি বহুবৃন্দ ধরে যেসকল রাগ-রাগিণী তাদের স্বাভাব্য এবং অনড় রূপ নিয়ে বিরাজ করছিল, সেইসকল সুর-কাঠামো বা সংগীতকেও তিনি তাঁর নিজস্ব চিন্তা ও সৌন্দর্য অনুভূতিতে এক স্বতন্ত্র এবং মৌলিক রূপদান করেছেন। তাঁর গানে যদি রাগ রাগিণীর মিশ্রণ হয়ে থাকে, তবে তা ব্যাকরণ বা শাস্ত্রের নিয়মে হয়নি, তা হয়েছে তাঁর নিজস্ব শিল্পচিন্তা ও সৌন্দর্য-অনুভূতি থেকে।

রবীন্দ্রনাথও বলেছেন : “আমি যে শাস্ত্রের দোহাই দিয়ে থাকি সে বিশেষভাবে সংগীতশাস্ত্রও নয়, কাব্যশাস্ত্রও নয়, তাকে বলে ললিতকলাশাস্ত্র, সংগীত ও কাব্য দুই তার অন্তর্গত।” তাঁর গানে বাণীর মাধুর্য, বা সুরের মিষ্টতা বা ছন্দের বৈচিত্র্য কোনটাই আলাদা ভাবে বিচার্য নয়। সামগ্রিকভাবে তাঁর গান কথা, সুর এবং ছন্দের একত্রীকরণ কতখানি পরিপূর্ণতা ও সার্থকতা লাভ করেছে সেই ধরেই তাদের বিচার করতে হবে।

রবীন্দ্রনাথ ‘ছন্দ’ গ্রন্থে বলেছেন : “মস্তিষ্ক, হৃৎপিণ্ড, পাকস্থলী অতি আশ্চর্য যন্ত্র, সৃষ্টিকর্তা তাদের স্বাভাব্য ঢেঁকে দিয়েছেন, দেহ তাহাদেরকে ব্যবহার করে প্রকাশ করে না।

“গানে ছন্দ তাল বাণী সুর উচ্চারণ ভাব ইত্যাদি এক একটি উপকরণ।

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

সংগীতের চরমরূপের প্রকাশ হয় এই উপকরণসমূহের সুসমন্বয়ে। এর কোনটা যদি বিদ্রোহ ঘোষণা করে যে অন্য উপকরণ সংগে মিলবে না, স্বতন্ত্র থাকবে তাহলে সংগীতের গভীরতম রূপ প্রকাশে বাধার সৃষ্টি হয়।”

—‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’ : শৈলজারঞ্জন মজুমদার।

আগেই বলা হয়েছে যে রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন গায়ন শৈলীর স্বারা প্রভাবান্বিত হলেও তিনি যা কিছু গ্রহণ করেছেন তাকেই একটা নিজস্ব রূপ দিয়েছেন। ভারতীয় সংগীতের ও বাংলাদেশের সবরকম গীতরীতি—যথা, ধ্রুপদ খেয়াল টপ্পা কীর্তন বাউল রামপ্রসাদী সারিগান, এমনকি পাশ্চাত্য সংগীতের উপাদানকেও তাঁর গানে গ্রহণ করেছিলেন। কিন্তু সব কিছু গ্রহণ করেও তাকে একটা নিজস্ব ও মৌলিক সৃষ্টিতে পরিণত করেছিলেন। সেজন্যে এটা স্বচ্ছন্দে বলা চলে যে ভারতীয় সংগীতের সব কিছু উপকরণ গ্রহণ করেও রবীন্দ্রসংগীত ভারতীয় সংগীতের ধারার মধ্যে আর একটি স্বতন্ত্র ও মৌলিক সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে এবং এই ধারার গানের মধ্যে এমন এক বিশিষ্ট ঢং বা গায়কী গড়ে উঠেছে যে কোনো অজানা রবীন্দ্রসংগীত শুনলেও তার বৈশিষ্ট্যের জন্যে সহজেই চিনে নিতে পারা যায় যে এটি একটি রবীন্দ্রসংগীত। রবীন্দ্রনাথও দিলীপকুমার রায়ের সংগে আলাপ-আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছিলেন, “আমার আধুনিক গানকে সংগীতের একটা বিশেষ মহলে বসিয়ে তাকে একটা বিশেষ নাম দাওনা আপত্তি কী?” আর এক জায়গায় নিজস্ব সংগীত-সৃষ্টি সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “আমার চিন্তক্ষেত্রে বসন্তের হাওয়ায় প্রাণের জলধারার মেঠো ফুল ফোটে, বড়ো-বড়ো বাগানওয়ালাদের কীর্তির সংগে তার তুলনা করোনা”।

কবির এই যে সংগীতের ফুল যা তার স্বকীয় বৈশিষ্ট্যে অনন্য, তা কিন্তু তার সৃষ্টির ও সৌরভের উপাদান ভারতীয় মাটি থেকেই গ্রহণ করেছে, বিদেশী কোনো ভূখণ্ড থেকে নয়।

রবীন্দ্রনাথের জীবনব্যাপী সাধনার অন্যতম বৈশিষ্ট্য হলো এই : তিনি সুন্দরকে, মহৎকে আপন আপন গাউ থেকে মূক্ত করে এনে মানুষ্যের নিত্যকার জীবনের সংগে যুক্ত করে দিয়েছেন। তিনি যেমন শিক্ষাকে বইয়ের গাউ থেকে, ধর্মকে শাস্ত্র ও অনুশাসনের গাউ থেকে, রাজনীতিকে বস্তৃত্য ও স্লেগানের কচকচি থেকে মূক্ত করতে চেয়েছিলেন, তেমনি সংগীতকে ওস্তাদী ও কালোয়াড়ির কবল থেকে মূক্ত করে এনে তাকে মানুষ্যের সহজ জীবনযাত্রার সংগে মিলিয়ে দিতে চেয়েছিলেন। রবীন্দ্রসংগীতের আমাদের জীবনে এই সর্বাঙ্গিক প্রভাব একজন কৃতী সমালোচক এইভাবে ব্যক্ত করেছেন : “সংস্কৃতির সংগীত বাহনটির ক্ল্যাসিক্যাল ধারাকে সর্বসাধারণের অনধিগম্য করে তাকে যে দরবারী আসন দেওয়া হয়েছিল

রবীন্দ্রনাথ এ যুগে প্রথম তাকে সে অনাধিগম্যতা থেকে উদ্ধার করে আমাদের দৈনন্দিন ভালো-লাগা মন্দ-লাগার সঙ্গে যুক্ত করেছেন। প্রেমের অন্তরতম প্রকাশকে মার্গসংগীতের সুরের যোগে গভীরতম করে তুলেছেন। প্রকৃতির নিত্য নতুনালীলায় এই সুরগদ্যলির সঙ্গে সম্মিশ্রিত করে বিশ্বের সৃষ্টি-মাধুর্যকে নতুন-তর ভাষা দিয়েছেন আর ভগবৎপ্রীতিকে সাম্প্রদায়িক গাঙী থেকে মুক্তি দিয়ে তার অনন্তরূপটিকে আমাদের চোখে উদ্ভাসিত করে তুলেছেন। রবীন্দ্রসংগীতের এই নতুন সংস্কৃতির জগতে বিদেশী সংগীত অপরিস্ফুট বলে উপেক্ষিত হয়নি।”

—‘সুরের গুরু’, অমিয় সেন ও নীলিমা সেন।

রবীন্দ্রসংগীতকে কখনো বৈঠকী সংগীতের মতো বিশেষ কোনো এক আনুষ্ঠানিক ব্যাপার যা আমাদের দৈনন্দিন জীবনে প্রাঞ্জল, তা মনে হয় না। রবীন্দ্রসংগীত পরিবেশনের জন্যে কোনো আলোজনের প্রয়োজন নেই—একে কণ্ঠে ধারণ করলেই হলো। এই গানকে পথ চলতে কাজ করতে সব সময়ই গাওয়া চলে। মনের এমন কোনো অনুভূতি নেই যা তাঁর গানে স্থান পায়নি ও নে-বিচারে গীতিবিতান গ্রন্থকে মানবমনের অভিধান বলা চলে।

কবির গানের ভাবের সঙ্গে আমাদের সহজেই এমন একটা আত্মিক যোগ (integration) হয়ে যায় যে তাঁর গান গাইলে মনে হয় যেন আমাদেরই মনের ভাব তাঁর গানের ভেতর দিয়ে আমরা ব্যক্ত করছি।

গভীর আত্মপ্রত্যয়ের সঙ্গে কবি বলেছিলেন : “জীবনের আশি বছর অবধি চাষ করেছি অনেক। তবে সব ফসলই যে মরাইতে জমা হবে তা বলতে পারিনে। কিছু ইন্দুরে খাবে, তবু বাকী থাকবে কিছু। জোর করে বলা যায় না। যুগ বদলার, কাল বদলার, তার সঙ্গে সব কিছুই বদলায়। তবে সবচেয়ে স্থায়ী হবে আমার গান, এটা জোর করে বলতে পারি। বিশেষ করে বাঙালীর শোকে দুঃখে সুখে আনন্দে আমার গান না গেয়ে তাদের উপায় নেই। যুগে যুগে তাদের এই গান গাইতে হবেই।”

কবিগুরু এই ভবিষ্যদ্বাণী অক্ষরে অক্ষরে সত্য বলে প্রমাণিত হয়েছে। আজ রবীন্দ্রসংগীত আমাদের জীবনে এমনভাবে একাত্ম হয়ে মিশে গিয়েছে যে তাকে স্বচ্ছন্দে আজ আমাদের, বাঙালীদের জীবনসংগীত বলা চলে।

পৃথিবীর অন্য কোনো কবি বা সংগীত-রচয়িতার নজীর আমাদের জানা নেই, যার কবিতা বা সংগীত একটা গোটা জাতিকে উদ্ভুদ্ধ করে এইভাবে তার জীবন-সংগীতে পরিণত হয়েছে।

আমরা অনেকসময়েই দেখে থাকি যে, কোনো যুগের কোনো এক বিশেষ ধারার গান সেই যুগেই চালু ও জনপ্রিয় থাকে, কিন্তু পরবর্তী যুগে তার

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

আবেদন ধীরে ধীরে স্ক্রীণ হয়ে আসে। সেইভাবে এককালের বহুল প্রচারিত ও জনপ্রিয় অনেক বাংলা গান আজ শ্রোতাদের দ্বারা পরিত্যক্ত এবং তা আর এখন আমাদের মনকে টানে না। কিন্তু রবীন্দ্রসংগীতের মধ্যে এমন এক অসাধারণ গুণ আছে যা তাকে রচনার পরবর্তী যুগেও সমভাবে আকর্ষণীয় করে রেখেছে ও যা সমকালকে গ্রহণ করেও সমকালোত্তীর্ণ। রবীন্দ্রসংগীতের এই যে বিশেষ গুণ তাকে ক্লাসিক্যাল সাহিত্য, বা যুগে যুগে সমভাবে মানবসমাজকে আনন্দ দিয়ে থাকে, তার সঙ্গেই তুলনা করা চলে।

“ভারতের প্রাচীন সাংগীতিক উত্তরাধিকারকে তিনি সংহত ও সমৃদ্ধ করেছেন, বর্তমানের সাংস্কৃতিক জীবনকে তাঁর সংগীত নতুন উপলব্ধি দিয়েছে—সুদূর ভবিষ্যতের সম্ভাবনাময় জাগতিক মহামিলনের দিকে তাঁর সংগীত প্রসারিত।”

—‘সুবেশ গুপ্ত’, অমিয় সেন ও নীলমা সেন।

—

গ্রন্থপঞ্জী

- ১ আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ—রাণী চন্দ
- ২ গীতিবিতান—কালানুক্রমিক সূচী (প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ড)
- ৩ গীতিবিতান—রবীন্দ্রজন্মশতবার্ষিকী জয়ন্তী সংখ্যা
—প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়
- ৪ গীতসুত্রসার—কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়
- ৫ ঘরোয়া—অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর
- ৬ ছন্দোগদরূ রবীন্দ্রনাথ—প্রবোধচন্দ্র সেন
- ৭ ছিন্নপত্রাবলী—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
- ৮ জীবনস্মৃতি—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
- ৯ জীবনের ঝরাপাতা—সুরলা দেবী
- ১০ জোড়াসাঁকোর ধারে—অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর
- ১১ জ্যোতির্বিদ্যার জীবনস্মৃতি—বসন্তকুমার চট্টোপাধ্যায়
- ১২ নৃত্য—প্রতিমা দেবী
- ১৩ প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ—অমিয়কুমার সেন
- ১৪ মংপুতে রবীন্দ্রনাথ—ঐত্রেয়ী দেবী
- ১৫ রবীন্দ্রকাব্য পরিক্রমা—ডঃ উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য
- ১৬ রবীন্দ্রজীবন কথা—প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়
- ১৭ রবীন্দ্রজীবনী—প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়
- ১৮ রবীন্দ্রনাথ ও শাস্তিনিকেতন—প্রমথনাথ বিশী
- ১৯ রবীন্দ্রনাথ গৃহে ও বিশ্বে—ঐত্রেয়ী দেবী
- ২০ রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর—ডঃ সুরকুমার সেন
- ২১ রবীন্দ্রসংগীত—ডঃ প্রিয়ব্রত চৌধুরী
- ২২ রবীন্দ্রসংগীত—শান্তিদেব ঘোষ
- ২৩ রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ—প্রফুল্লকুমার দাস
- ২৪ রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ—শৈলজারঞ্জন মজুমদার
- ২৫ রবীন্দ্রসংগীতে কাব্য ও সুর—বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ও কণিকা
বন্দ্যোপাধ্যায়
- ২৬ রবীন্দ্রসংগীতের গ্রিবেণীসংগম—ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী
- ২৭ রবীন্দ্রসংগীতে প্রতিভার দান—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

- ২৮ রবীন্দ্রসংগীতে স্বরসংগতি ও সুরবৈচিত্র্য—অরুণ ভট্টাচার্য
- ২৯ রবীন্দ্রসংগীতের ধারা—শুভ গুহঠাকুরতা
- ৩০ রবীন্দ্রসাহিত্যে পদাবলীর স্থান—ডঃ বিমানবিহারী মজুমদার
- ৩১ রবীন্দ্রস্মৃতি—ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী
- ৩২ সংগীতচিন্তা/রবীন্দ্র রচনাবলী চতুর্দশ খণ্ড—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর
- ৩৩ সুর ও সংগতি—ধর্জিটিপ্রসাদ মুনোপাধ্যায়
- ৩৪ সুরগমা গবেষণা গ্রন্থমালা (প্রথম ও দ্বিতীয় খণ্ড)
—প্রফুল্লকুমার দাস
- ৩৫ সুরছন্দা পত্রিকা—রামমোহন রায় ও সেকালের সংগীত প্রসঙ্গ
—দিলীপকুমার মুনোপাধ্যায়
- ৩৬ সুরের গুরু—অমিয়কুমার সেন ও নীলিমা সেন

উল্লিখিত ও আলোচিত গানের তালিকা

অধরা মাধুরী ধরেছি ছন্দ বন্ধনে	১৭৪
অনিমেঘ আঁখি সেই কে দেখেছে	১৯৫
অনেক কথা যাও যে বলি	১৫৭
অনেক দিনের মনের মানুষ	২৩৪
অগ্নি ভুবনমনোমোহিনী	৪৩, ৭৭
অশান্তি আজ হানল	১৪৫
অশ্রুদীর স্দর পারে	৩১
অশ্রুভরা বেদনা	১১৯, ১৩৯
অহা আত্মপরিচয় একী	৩৯
আজ বরষার রূপ হেরি	১৫৬
আজ বারি ঝরে ঝরঝর	১৬১
আঁখিজল মূছাইলে জননী	৩০
আগুনের পরশমণি	৮৫
আছে দুঃখ আছে মৃত্যু	৬৬-৬৮, ১৫৭
আজ তোমারে দেখতে এলেম	৩১, ৮৮-৮৯, ২৩২
আজ খানের খেতে রৌদ্রছায়ায়	৭১, ৭৪, ৭৬, ১৫৩
আজি এ আনন্দসম্মা	৩০, ৬৪
আজি এ নিরালা কুঞ্জে	১৩০
আজি গোখরীল লগনে	১৪০
আজি ঝড়ের রাতে	৩৬, ৮৪
আজি তোমায় আবার চাই শুনাবারে	১২৩, ১৩৬, ১৪০, ১৭৯-১৮০, ২৩২
আজি দীক্ষণ পবনে	১৩৬
আজি বসন্ত জাগ্রত স্বারে	৬৫
আজি বহিছে বসন্ত পবন	২৩
আজি বাংলাদেশের হৃদয় হতে	৭৯
আজি মম মন চাহে	২৪-২৫
আনমনা আনমনা	১৩৬
আনন্দধারা বহিছে ভুবনে	২৫, ২৭-২৮
আনন্দলোকে মংগলালোকে	৬, ৩২

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

- আমরা মিলেছি আজ মায়ের ডাকে ৪৩-৪৪
আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো নমো হে নমো ১৪২
আমায় বোলো না গাহিতে বোলো না ১৫৮
আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায় ১৫৪-১৩৫, ১৪৫-১৪৬
আমার আপন গান ১২৩, ১৩৫, ২৩৫
আমার এই রিক্ত ডালি ১৪৫
আমার কণ্ঠ হতে গান কে নিল ভুলান্নে ১৫৭
আমার কী বেদনা সে কি জান ১৯৮
আমার গোখলি লগন এল বদ্বি কাছে ১৮৮
আমার জীবনপাথ উচ্ছলিয়া ১৩৪-১৩৫, ১৫০
আমার দিন ফুরালো ১৭১
আমার নয়ন ভুলানো এলে ১৫৩
আমার নাইবা হল পারে যাওয়া ৭০
আমার না বলা বাণীর ১৩১, ১৯৫
আমার নিশীথ রাতের বাদলধারা ৬৫
আমার পরাণ বাহা চায় ৪১
আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল কে ৯০, ১৬৩
আমার প্রাণের মাঝে সুখ আছে ১৩৬
আমার প্রাণের মানদ্রব আছে প্রাণে ৭০, ১২৯, ১৩১
আমার মন যখন জাগলি না রে ৭০, ৮৮
আমার মণিকাবনে ১৩০
আমার মাথা নত করে দাও হে ৮২, ৮৩-৮৪, ১৭২
আমার মালার ফুলের দলে আছে ১৪৪
আমার সকল দুখের প্রদীপ ৬৫
আমার সকল রসের ধারা ৭৪
আমারে কে নিবি ভাই ৮৮
আমাদের ভয় কাহারে ৭০
আমাদের শাস্তিনিকেতন ১৫৬
আমি কান পেতে রই ১২৯
আমি কারণেও বদ্বি নে, শব্দ বদ্বিছি তোমারে ১৯৫
আমি কি গান গাব ভেবে না পাই ১৭৫
আমি কি বলে করিব নিবেদন ১৪৫

- আমি কেবলই স্বপন ৩২
আমি জেনেশুনে তধু ৩৫, ৪১
আমি তোমারে করিব নিবেদন ১৪৫
আমি নিশিদিন তোমায় ৩৫
আয় লো সজনী সবে মিলে ৩৯-৫০
আসা যাওয়ার পথের ধারে ১৭১
আহা আজ এ বসন্তে ৪১, ১৬৫
এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে ২৩১
এই তো ভালো লেগেছিল ৭০, ১৩০
এই যে হেরি গো দেবী আমারি ৩৮
এই লভিন্দু সঙ্গ তব ৮৫
এই শরণ আলোর কমল বনে ৭৪
একদিন যারা মেরেছিল তাঁরে ১৫৭
একি লাভণ্যে পূর্ণ প্রাণ ৩২
এ কী এ, এ কী এ, স্থির চপলা ১৩৯
এখনো তারে চোখে দেখি নি ৩৫
এত রংগ শিখেছ কোথা ৩৮
এবার ভোর মরা গাঙে ৭১
এবার নীরব করে দাও হে ৬১
এ বেলা ডাক পড়েছে ১২২-১২৩
এ ভারতে রাখো ৭৯
এ মণিহার আমায় নাহি সাজে ১৫৮
এমন দিনে তারে বলা যায় ৩২
এল যে শীতের বেলা ২৩৫-২৩৬
এস এস বসন্ত ধরাতলে ১৩৮
এসো গো জেদলে দিয়ে যাও ১২৩, ২৩২
এসো শরতের অমল মহিমা ১১৯
এসো এসো হে বৈশাখ ১৩৭
এসো হে গৃহদেবতা ১৫৫
ওই মহামানব আসে ১৮৮
ওই শূনি যেন চরণধ্বনি রে ৩৫
ও কেন চুনি করে চায় ৩৬

ব্রবীজসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

- ওগো আমার চির অচেনা পরদেশী ২৩৬
ওগো আমার প্রাণমেঘের খেয়াতরীর মাঝি ২৩৬
ওগো কাঙাল আমারে কাঙাল করেছে ৩১
ওগো কিশোর আজি ১৬৩
ওগো তুমি পঞ্চদশী ২৩৬
ওগো তোরা কে যাবি পারে ২৩৬
ওগো নদী আপন বেগে পাগলপারা ১৫৮
ওগো বধু সুন্দরী ২৩৬
ওগো শেফালিবনের মনের কামনা ৭৪
ওগো শোনো কে বাজায় ২৩৬
ওগো সাঁওতালি ছেলে ২৩৬
ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী ২৩৬
ও ভাই কানাই করে জানাই ১৫৭
ওরে ঝড় নেবে আয় ১৪৪
ওরে নতুন যুগের ভোরে ১৮২ [১২৮], ১৮৮
ওহে জীবনবল্লভ ৩৫
ওহে দয়াময় নিখিল আশ্রয় ১৬৫
ওহে সুন্দর মম গৃহে আজি ৩২
কতবার ভেবেছিলাম ৩৩, ১৬৫
কাজ নেই কাজ নেই মা ১৪৭
কাঁটাবন বিহারিণী সুন্দরকানা দেবী ১৫৭
কাঁদিতে হবে রে পাঁপিষ্ঠা ১৫১
কার বাঁশী নিশিভোরে ১১৯
কালী কালী বল রে আজ ১৬৫
কিছু বলব বলে এসেছিলাম ১৭৫
কী যে ভাবিস তুই অন্যমনে ১৪৬-১৪৭
কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি ১৬৩-১৬৪
কেটেছে একেলা বিরহের বেলা ১৪৪
কেন এলি, কেন এলি, কেন এলি ফিরে ১৮৭
কেন যামিনী না যেতে জাগালে না ৩১
কেনরে এই দুয়ারটুকু পার হতে সংশয় ১৩২, ১৫৭
কে বসিলে আজি হৃদয়সনে ২৮

- কে যায় অমৃতধামযাত্রী ১৫৭
 কোথা যে উধাও হল ১১৮
 কোন্ আলোতে প্রাণের প্রদীপ ১৫৬
 ক্ষমা কর আমায় ১৪৫
 ক্ষমা কর প্রভু ১৪৮
 গহনকন্দমকজমাঝে ৩৪
 গোপন কথাটি রবে না গোপনে ১৭৩, ২৩৬
 গ্রামছাড়া ওই রাঙামাটির পথ ৭১, ১৫৩
 চক্ষে আমার তৃষা ১৩৭, ১৫৫
 চরণধ্বনি শুনিন তব নাথ ৬৩
 চলি গো চলি বাই গো চলি ১৫৮
 চাহিয়া দেখো রসের স্রোতে ১৫৯
 চিনিলে না আমারে কি ১৩৬
 জনগণমন অধিনায়ক ৭৯, ৮০
 জল দাও আমায় জল দাও ১৪৭-১৪৮
 জাগে নি এখনো জাগে নি ১৪৮-১৪৯
 জানি গো দিন বাবে ১৫৯
 জীবন-মরণের সীমানা ছাড়ায়ে ১৩২
 জীবনে পরম লগন কোবো না হেলা ১৩৫, ১৫০, ১৮৫ ১৮৬
 জ্বল জ্বল চিতা শ্বিগুণ শ্বিগুণ ৫, ১৬, ২২
 ঝর ঝর বরিষে বারিধারা ৩৬
 ঝরা পাতা গো, আমি তোমারি দলে ৮৯ ২৩২
 ডাকব না ডাকব না অমন করে বাইরে থেকে ১৩৬
 তবু মনে রেখো ১৭৪-১৭৫, ১৯৬
 তবে আয় সব আয় ১৬৫
 তিমির অবগুন্ঠনে ২৩৭
 তিমির দিগভরি ঘোর শামিনী ৩৭
 তিমির বিভাবরী কাটে কেমনে ৬৩-৬৪
 তুঁমি একটু কেবল বসতে দিয়ো কাছে ১৮৪-১৮৫
 তুঁমি রবে নীরবে ৩১-৩২
 তুঁমি সন্ধ্যার মেঘমালা ৩২
 তুষার জল এসো এসো ১৩৭

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

- তোমরা যা বলো তাই বলো ১৩০
তোমা লাগি যা করেছি ১৫০
তোমায় আমার মিলন হবে বলে ৮৫
তোমার আনন্দ ওই এল স্ফারে ৭৩
তোমার আমার এই বিরহের অন্তরালে ১৩২, ১৯৫
তোমার খোলা হাঁওয়া লাগিয়ে পালে ৭১
তোমার মোহন রূপে ৭৪
তোমার সুরের ধারা করে যেথায় ১৩১-১৩২
তোমারি তরে মা সপিন্দু এ দেহ ৫
তোরা শূন্য নি কি শূন্য নি তার পায়ের ধ্বনি ৩৫
দাওহে হৃদয় ভরে দাও ২৮, ৩০
দারুণ অগ্নিবাণে ১৩৭
দিনান্ত বেলায় শেষের ফসল নিলেম ১৮৯
দিনের পরে দিন যে গেল ১২১-১২২
দিনের বেলায় বাঁশী তোমার ১৫৯, ১৭৩
দুই হাতে কালের মন্দিরা যে সদাই বাজে ১৫৭
দেবাদিদেব মহাদেব ২৩
দে লো সখি পরাইয়ে গলে ৪১
দেশ দেশ নন্দিত করি ৮১
নবজীবনের যাত্রাপথে ১৫৮
নববসন্তের দানের ডালি ১৩৮
নয় নয় এ মধুর খেলা ১৫৯
নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে ১৪, ২২
নাই রস নাই দারুণ দহনবেলা ১৩৭
না গান গাওয়ার দল রে আমরা না গায়া সাধার ১৫৭
না, না নাগো না, কোরো না ভাবনা ২৩৬
না, যেয়ো না, যেয়ো নাকো ২৩৬
নীল দিগন্তে ওই ফুলের আগুন লাগল ২৩৪
নীল নবঘনে আষাঢ় গগনে ১৬১
নীলাঞ্জনছায়া ১২০-১২১
ন্যায় অন্যায় জানিনে জানিনে জানিনে ১৩৪
পরবাসী চলে এসো ঘরে ১৭১

- গায়ে পড়ি শোনো ভাই গাইয়ে ১৫৭
 পুরানো জানিয়া চেয়ো না ১৩০
 পুরানো সেই দিনের কথা ৩৩, ১৬৫
 পোষ তোদের ডাক দিয়েছে ১৩৮
 প্রথর তপন তাপে ১২৩-১২৪, ১৩৮
 প্রচণ্ড গর্জনে আসিল ২৩, ৬৩
 প্রভু আমার প্রিয় আমার ৬৭
 প্রভু তোমা লাগি আঁখি জাগে ৮৫
 প্রভু বলো বলো কবে তোমার ১৫৪
 প্রাণ ভরিয়ে তৃষা হরিয়ে ১৫৮-১৫৯
 প্রেম এসেছিল নিঃশব্দ চরণে ১৫৮
 প্রেমের মিলনদিনে ১৫৮
 ফুল বলে ধন্য আমি ২৩৭
 ফুলে ফুলে ঢলে ঢলে ১৬৫
 বড়ো বেদনার মতো ১৯৬
 বঁধু কোন্ মায়া লাগল চোখে ১৪৫
 বনে এমন ফুল ফুটেছে ৩৫
 বন্ধু রহো রহো সাথে ১১৯
 বলি, ও আমার গোলাপবালা ৩১
 বসন্তে কি শব্দ ৭৬
 বসন্তে ফুল গাঁথল ১৪৫
 বছর শব্দগের ওপাব হতে ২৩৪
 বাকি আমি রাখবো না ১৪৫
 বাণী মোর নাহি ১৩৫, ১৭৬
 বাদল দিনের প্রথম কদম ফুল ১৭৫
 বাদলধারা হলো সারা ১৬২
 বিদায় করেছ বারে নয়নজলে ৪১
 বীণা বাজাও হে ৬৩
 বন্ধু বেঁধে তুই দাঁড়া দেখি ৭৯
 বৈশাখ হে মৌনী তাপস ১৩৭
 বৈশাখের এই ভোরের হাওয়া ১৩৬-১৩৭
 বোলো না বোলো না আমি দয়াময়ী ১৮৬

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা ১৮২ [১২৮]

ভয় হতে তব অভয়মাঝে ৩২, ২৩২

ভালো মানুষ নই রে মোরা ৭০

ভুবনেশ্বর হে ২৩২

মধুর তোমার শেষ যে না পাই ১৫৯

মধ্যদিনের বিজন বাতায়নে ১৩৬-১৩৭

মন মোর মেঘের সঙ্গী ২৩৭

মন যখন জাগলি না রে ১২৯, ১৩১

মনে কি শ্বিধা রেখে গেলে চলে ১২১, ১৩৬

মনে রয়ে গেল মনের কথা ১৯৬

মন্দিরে মম কে ৬৪

মম দঃখের সাধন যবে করিন্দু নিবেদন ১৭৬

মরণসাগরপারে তোমরা অমর ১৫৬

মরি, ও কাহার বাছা ১৬৫

মরি লো মরি আমার ৩৫, ১৯৬

মহারাজ একি সাজে ১৭৯

মাতৃমন্দির পদ্য অঙ্গন ৮১, ১৫৫

মানা না মানিলি ১৬৫

মায়াবন বিহারিণী ১৫০

মেঘের কোলে রোদ হেসেছে ৭৪, ১৫৩

মেঘের পরে মেঘ জমেছে ২৩৬

যখন পড়বে না মোর পায়ে চিহ্ন ৬১

যদি হয় জীবনপূরণ নাই হলো ১২৩, ১৭৬

যারা বিহানবেলায় গান এনেছিল ১৫৭

যে ছিল আমার স্বপনচারিণী ১৯৫

যে রাতে মোর দুরারগুণি ২৩২

রাঙা পাদপদ্মযুগে প্রণমি গো ভবদারা ৩৮

রাজা মহারাজ কে জানে ৪০

রিম্ কিম্ ঘন ঘন রে বরষে ৩৭

রুদ্ধশেষে কেমন খেলা ১৫৭

রোদনভরা এ বসন্ত ১৩৪, ১৫৫

শরত-আলোর কমলবনে ১৩৬

উল্লিখিত ও আলোচিত গানের তালিকা।

- শরতে আন্ধ কোন্ অতিথি ৭২, ৭৬, ১৩০
শাতের বনে কোন্ সে কঠিন আসবে বলে ১৫৫
শূর্দান ক্ষণে ক্ষণে মনে মনে ১৩৪-১৩৫, ১৪৭
শূভ কর্মপথে ধর নির্ভয় গান ১৮২ [১২৮]
শূদ্র প্রভাতে উদিল কল্যাণী শূকতারা ১২৭
শূন্য হাতে ফিরি হে নাথ ২২
শেখ গানোর রেশ নিয়ে যাও চলে ১৪০
শোনো তার সুধাবাণী ৮২, ৮৪
গ্যামল ছায়া, নাইবা গেলে ২৩৬
প্রাণের পবনের আকুল বিষন্ন সম্মুখ ১৭৬
সকলি ফুরালো ১৬৫
সখী, ওই বুঝি ব্যাণ বাজে ৩৬
সখী, বহে গেল বেলা ১৪৬
সখী, সে গেল কোথায় ৩৫
সমন গহন রাত্রি ২৩২
সংকোচের বিহীনতা নিজেকে অপমান ১৭৭
সম্মুখ হলো গো ১৮৮
সমব কাবো যে নাই ১২৭
সব খবর তারে দেহে তব ক্রোধদাহ ১৭৭
সুধাসাগরতীরে হে ২৮
সুন্দর বটে তব অঙ্গদখান ১৫৯
সুমঙ্গলী বধু ১৫৮
সে কোন্ বনের হরিণ ১৫৭
সে দিন আমার বলেছিলে ১৩৬
স্বপন যদি ভাঙিলে ৩০
স্বামী তুমি এসো আশ্র ৩১
সেদিন বাজল দুপূর্বের ঘণ্টা ১৪৬
হল না সুই হল না ৩৬
হা কী দশা হল আমার ৩৯
হায় হায় দিন চাঁল যায় ১৫৫
হৃদয়নন্দন বনে ২৩
হৃদয়বেদনা বহিয়া প্রভু এসেছি তব দ্বারে ১৯৫

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

- হে ঋগ্বেদের অতিথি ১৮৭
হে, ক্ষমা করো, নাথ ১৫১-১৫২
হে চিরনতন, আজি এ দিনের প্রথম গানে ১৫৮
হে নিরূপমা ১৬৩-১৬৪
হে নতন, দেখা দিক আরবার ১৮৮
হে মহাপ্রবল বলী ২৩
হে মোর চিত্ত পদ্য্যতীর্থে ৮০
হ্যাদে গো নন্দরাণী ১৫৯

নির্দেশিকা

অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী	৮, ১৭, ৩৬	‘গীতাঞ্জলি’	৬২, ৭২-৭৩, ৭৫, ৮৫
অতুলপ্রসাদ সেন	২০৫	‘গীতাঞ্জলি’	৬২, ৭৫
অনাদিকুমার দস্তিদার	৭	‘গীতিমাল্য’	৬২, ৭৫
অনিলকুমার চন্দ	১৫৭	‘চ’ডালিকা’	১৪২, ১৪৫, ১৪৬-১৫০,
‘অস্তর বাহির’	১৯০		২৩৭
অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৯	‘চিগ্রাঙ্গদা’	১৪২, ১৪৪-১৪৫, ১৫০
অমিতা সেন	২২৭	‘ছন্দ’	২৩৯
অমিয়কুমার সেন ৭৫ ৭৮, ৮৪, ১৩১- ১৩২, ১৩৪, ১৩৬-১৩৭, ১৪৪, ১৫১, ২৪১-২৪২		‘জীবনস্মৃতি’	৭, ১৪-১৭, ৩৭, ৩৯, ১৬৭, ২৩১, ২৩৩
অরুণ ভট্টাচার্য	২৩৪	‘জীবনের ঋণাপাতা’	১৪, ৩২
‘আলাপ আলোচনা’ ১৮১-১৮২, ১৯৩		জ্যোতির্বিদ্যনাথ ৪ ৫, ৮, ১২, ১৬-১৭, ২২, ২৭, ৪১, ৪৮, ৫০, ৫৪, ৮১,	
ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী ৩৫, ১৭৮			২৩০
ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ৪		‘জ্যোতির্বিদ্যনাথের জীবনস্মৃতি’	১৬,
উইলার্ড, ক্যাপ্টেন			১৮, ২২
ওকাম্পো, ভিক্টোরিয়া ২২৫		টাকাগাঁক	১২৬, ১৫৭
কণিকা বন্দ্যোপাধ্যায় ২৩৬		ডিরোজিও	২
কাদম্বরী দেবী ১৮ ১৯, ৪৪, ৪৯, ৫৬		‘তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা’	২৭
কার্পেলস, আঁদ্রে ২০৫		তানসেন	২৯, ১৯১
‘কালমগ্না’ ৪, ২১, ৩৩, ৩৬, ৩৮- ৪০, ৪৩, ১৬৫, ২৩৩		দাশবাথি রায়	৬, ৭, ৩৬
কিশোরী চ্যাটার্জি ৩, ৭		দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১১৪, ১৯৮, ২২৩	
কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ৩, ৫, ৬৪		দিলীপকুমার রায় ১২৩-১২৪, ১২৭, ১৯৩, ১৯৮, ২৪০	
ক্ষিতিমোহন সেন ১২		দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, মহর্ষি ২, ১৩, ১৯, ২১, ১০০	
গগন হরকরা ৮			
গগনেন্দ্রনাথ [গগেন্দ্রনাথ] ৫		দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ৫, ১২, ১৫, ২২, ৩৮	
‘গানের ভিতর দেবদর্শন’ ১৯১			
‘গীতিবিতান বাব্বিকী’ ২০, ১৭৩		ধর্জটিপ্রসাদ মদ্যোপাধ্যায় ২৮, ১৯৪, ১৯৮	
‘গীতসুত্রসার’ ৩, ৫, ৬৪			

রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন

নন্দিনী দেবী	১৫৭	ভাগনার	১৬২
নিধুবাবু	৬, ৮, ২১, ৩৬, ৪৯	‘ভানুনিংহের গঠাবলী’	১৬০-১৬১
নির্মলকুমারী মহলানবীশ	১৭৫	‘ভানুসংহের পদাবলী’	৩৪-৩৫
নীলিমা সেন	৭৮, ৮৪, ১৩১-১৩২, ১৩৪, ১৩৬, ১৪৪, ১৫১, ২৪১-২৪২	ভীমরাও শাস্ত্রী	১২৭
‘পদুর্বিভক্তা’	৫	‘মংপদুতে রবীন্দ্রনাথ’	১৯, ৯১, ১৩২, ১৯৬
পূর্ণানবিসহারী সেন	৪৩, ৮৩	মধুকান বা মধুকম্বর	৯-১০
‘প্রকৃতির কবি রবীন্দ্রনাথ’	৭৫, ৮৪, ১৩৭	মনসুর্জোদ্দন, মদুহুস্মদ	৮
প্রজ্ঞানানন্দ, স্বামী	৮৭, ৮৯	‘মায়ার খেলা’	৪, ২১, ৩৩, ৩৬, ৪০-৪২, ৫০-১৫১, ১৬৫, ১৯৫
প্রাত্মা দেবী	১৪৩	মেত্রেয়ী দেবী	১৯, ৯১, ১৩১, ১৪২, ১৯৬
‘প্রবাসী’	২১২	মোলাবক্স	১৩
প্রফুল্লকুমার দাস	২৩১	ষতীন দাস	২১৯
প্রবোধচন্দ্র সেন	১৭৩	যদুভট্ট	১৩, ২২, ২৩, ৩০
প্রভাতকুমার মদুখোপাধ্যায়	১৩	‘য়ুরোপ প্রবাসীর পত্র’	১৬০
প্রমথনাথ বিহারী	১৪১, ১৫১, ১৫৬, ১৯৬	‘রবীন্দ্রজীবনী’	১৩
ফিফিরচাদ	৮	‘রবীন্দ্রনাথ গৃহে ও বৈশ্বে’	১৪২
‘বাউল’	৭৭-৭৮	‘রবীন্দ্রনাথ ও শাস্তিনিকেতন’	১৪১, ১৫৬, ১৯৬
‘বাউলের গাথা’	১৭৬	‘রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর’	৮৬
বাকে, আনন্ড	১৬৬	‘রবীন্দ্রনাথের শিক্ষামন্দির’	১২
‘বাণী ও বীণা’	১৭৩	‘রবীন্দ্ররচনাবলী’	১, ৮
‘বাল্মীকি-প্রতিভা’	৪, ৬, ২৯, ৩৩, ৩৬-৪০, ৪৩, ৪৭, ১৬৬, ২৩৩	‘রবীন্দ্রসংগীত’	১২৭, ২৩৪
বিপিনচন্দ্র পাল	৪৭	‘রবীন্দ্রসংগীত প্রসঙ্গ’	১৭২, ২৩১, ২৩২, ২৩৬, ২৪০
বিশ্বানবিসহারী মজুমদার	৯	‘রবীন্দ্রসংগীতে কাব্য ও সুর’	২৩৬
বিষ্ণু চক্রবর্তী	৩, ১১, ১৩	‘রবীন্দ্রসংগীতে স্বরসংগাত ও সুরবোচ্চায়’	২৩৪
বিষ্ণুপুরী ঘরানা	৩০	‘রবীন্দ্রসাহিত্যে পদাবলীর স্থান’	৯
বিহারীলাল গুপ্ত	৫৪	রাধিকা গোস্বামী	১৩
বিহারীলাল চক্রবর্তী	৩৬	রাম বসু	৬
বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	২৩৬		

নির্দেশিকা

রামমোহন রায়, রাজা	১০, ২১-২৩	‘সংগীতে রবীন্দ্রপ্রতিভার দান’	
লালন ফাঁকির	৮		৮৭, ৮৯
শ্যামীন্দ্রনাথ	৭৩, ৯১	‘সংগীতের উৎপত্তি ও উপযোগিতা’	৪৫, ১৮১
শান্তিদেব ঘোষ	১২৭ ১৩০, ২৩৩		
‘শান্তিনিকেতন ও রবীন্দ্রনাথ’	১৫৪, ১৫৬	‘সংগীতের মূল্য’	৯১, ১৬৮-১৬৯, ১৮১, ১৮৯
শিবু কীর্তনীয়া	৯	সঞ্জীবনী সভা	৪-৫
শৈলজারঞ্জন নজরুদার	১২০, ১৫০, ১৬০, ১৭২, ২৩৬, ২৪০	সত্যেন্দ্রনাথ	৫
শোরীন্দ্রমোহন ঠাকুর	২ ৩, ১১	সরলা দেবী	৬, ১৪, ৩২, ১৯১
শ্যামসুন্দর মিশ্র	১৩	সার্বভৌমদেবী কৃষ্ণাণ	৬, ১২০
‘শ্যামা’	১৪২-১৪৩, ১৫০, ১৫২	সুকুমার সেন	১২, ৮৬
শ্যামাপ্রসাদ মধুখোপাধ্যায়	১২৬	সুধীন্দ্রনাথ ঠাকুর	৫৬
শ্রীকণ্ঠ সিংহ	১৩	‘সুর ও সংগীত’	২৮, ১৮১-১৮২
শ্রীকৃষ্ণরতনচন্দ্রনন্দ	১৮৪	‘সুরের গুরু’	৭৮, ৮৪, ১৩১ ১৩৩, ১৪৪, ১৫১, ২৪১ ২৪২
শ্রীধর কথক	৬, ৮		
‘সংগীত’	৯১	‘সোনার কাঠি’	৯১
‘সংগীত ও কবিতা’	৪৪ ৯১	স্নেহলতা	৫৪
‘সংগীত ও ভাব’	৩৯, ৪৪, ৬৪ ১৭০, ১৮১, ১৮৯	স্পেন্সার, হার্বার্ট	৩৯, ৪৩, ৪৭, ১৫২, ২৩৩
‘সংগীতচিন্তা’	১১৭, ১৫৯, ১৮৪, ১১৪, ২৩০	‘স্বপ্নপ্রয়াণ’	১৫, ৩৮
‘সংগীত প্রভাকর’ [সংবাদ প্রভাকর]	৪	‘হারামণি’	৮
		হিন্দুমেলা	৪ ৫, ৭৭

ডঃ দেবজ্যোতি দত্ত মজুমদার

জন্ম ১৯২২, নেত্রকোণা (বাংলাদেশ)। পিতা 'রমণীকিশোর' ছিলেন প্রখ্যাত আইনজীবী। শিক্ষা এম. এ. (ইংরেজি সাহিত্য, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৪৬)।

সংগীতচর্চা পড়াশোনার সঙ্গেই চলে। উচ্চাঙ্গ সংগীতে প্রথম পাঠ গৌরী-পদররাজ ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরীর কাছে। পরে যথাক্রমে সঙ্গীতাত্যাক্ষর-নগেন্দ্রনাথ দত্ত, আগ্রা ঘরানার ওস্তাদ বসির খাঁ সাহেব এবং সংগীতরস-কর ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়ের কাছে তালিম নেন।

উচ্চাঙ্গ সংগীতের ঔপনিষদিক শিক্ষা পান সংগীতশাস্ত্রী সুরেশচন্দ্র চক্রবর্তীর কাছে। প্রয়াগ সংগীত সমিতি থেকে 'সংগীত প্রভাকর' ডিগ্রী লাভ করেন।

রবীন্দ্রসংগীতে শিক্ষা পান প্রয়াত অনাদিকুমার দস্তিদার ও অগ্রজ শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদারের কাছে।

রবীন্দ্রসংগীত নিয়ে গবেষণা করে রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় থেকে পি-এইচ. ডি. ডিগ্রী পান ১৯৮১-তে। এই গবেষণাপত্রের পরিমার্জিত রূপ বর্তমান গ্রন্থ।

প্রথম গ্রন্থ 'সংগীত সম্বন্ধ' (১৯৭৭) পণ্ডিত রবিশংকর, বনফুল প্রমুখ গুণিগণের প্রশংসাধন্য এবং সংগীতরসিকমহলে বিশেষভাবে সমাদৃত হয়। সংগীত সম্পর্কে বিভিন্ন সাময়িকপত্রেও অনেক প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়েছে।

১৯৮৬-র আগস্টে বিশেষভাবে আমন্ত্রিত হয়ে বাংলাদেশ সফরে যান অগ্রজ শৈলজারঞ্জনের সঙ্গে। ঢাকা, ময়মনসিংহ, নেত্রকোণা ও চট্টগ্রামে নানা অনুষ্ঠান পরিচালনা করে বিপুলভাবে সংবর্ধিত হন।

সংগীতের উপপত্তি ও প্রয়োগ দু'দিকই সমান অধিকারী। উচ্চমানের কলাকার হিসেবেও সুপ্রতিষ্ঠিত।

শাস্ত্রীয় সংগীত ও রবীন্দ্রসংগীত এই দুই ধারার এক দুর্লভ সমন্বয় ঘটেছে তাঁর মধ্যে—যা তাঁকে দিয়েছে বিশেষজ্ঞের মর্যাদা।

কলিকাতার প্রখ্যাত সংগীত প্রতিষ্ঠান 'সুরঙ্গমা'র প্রতিষ্ঠাতা সদস্য ও তার উচ্চাঙ্গ সংগীত বিভাগের প্রধান অধ্যাপক।

